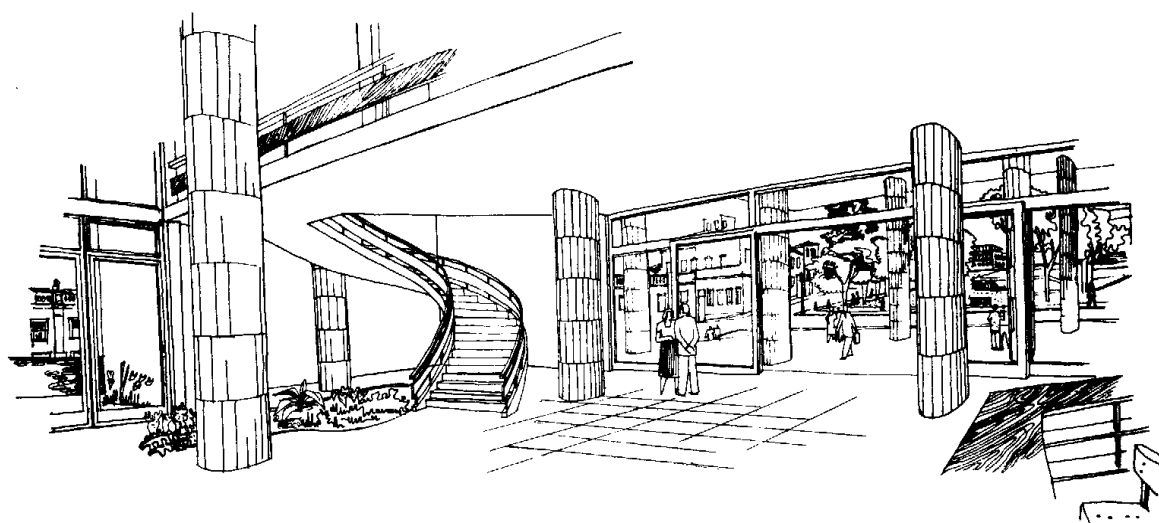


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS  
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA DA FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA - PROPAR



## **ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA EM PORTO ALEGRE**

### **SOB O MITO DO “GÊNIO ARTÍSTICO NACIONAL”**

TESE APRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA  
OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM ARQUITETURA  
(VERSÃO REVISADA)

AUTOR  
LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

ORIENTADOR  
PROF. DR. ROGÉRIO DE CASTRO OLIVEIRA

Porto Alegre, maio de 2004

L934a Luccas, Luís Henrique Haas

Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre : sob o mito do "gênio artístico nacional" / Luís Henrique Haas Luccas ; orientação de Rogério de Castro Oliveira. — Porto Alegre : UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 2004.

309 p.: il.

Tese (doutorado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre, RS, 2004.

CDU: 72.036(816.51)  
711.432(816.51)

#### DESCRITORES

Arquitetura Moderna : Porto Alegre, RS  
72.036(816.51)  
Cidades : Porto Alegre  
711.432(816.51)

#### Bibliotecária Responsável

Elenice Avila da Silva - CRB-10/880  
Margarete Tesainer da Fonseca - CRB-10/836



## **AGRADECIMENTOS**

José Artur D'Aló Frota, Rogério de Castro Oliveira,  
Gilberto Cabral, Andrey Schlee, Elvan Silva,  
Departamento de Arquitetura da UFRGS, PROPAR,  
Arquivo Público Municipal de Porto Alegre, REFAP,  
Demétrio Ribeiro (póstumo), Irineu Breitmann,  
Emil Achutti Bered, Carlos Eduardo Comas,  
Marcos David Heckmann, Jaime Luna dos Santos,  
João Alberto Schaan, Lincoln Ganzo de Castro,  
Elyseu Mascarello e Renato Holmer Fiori.

## **RESUMO**

A Tese recupera as três décadas que concentraram a arquitetura moderna produzida em Porto Alegre, a partir de sua introdução na cidade, no final dos anos quarenta. Examina a experiência local contextualizada na produção brasileira, dividida entre adotar acriticamente o modelo hegemônico, cujo requisito essencial seria a “expressão nativa”; ou assumir as diferenças regionais existentes, propondo uma alternativa distinta daquela identificada com o “gênio artístico nacional” proposto por Lucio Costa. Aquele modelo derivava em parte do nacionalismo subjacente à arquitetura moderna brasileira da fase inicial, cujo protagonismo coube à Escola Carioca; o que também ocorreu em menor grau no momento seguinte, quando a Escola Paulista assumiu a posição referencial.

No sentido transversal da narrativa, a abordagem procura reavaliar os méritos e reveses das experiências local e brasileira, expondo os problemas derivados da visão hegemônica imposta, que atribuiu ao “gênio nativo” um dom artístico brasileiro inato e uma capacidade de improviso passíveis de superar deficiências formativas históricas. Essas qualidades supostamente resultariam na predisposição da arquitetura moderna brasileira para o “livre-formismo” e a habitual insubordinação à regras e prescrições, características que a arquitetura produzida em Porto Alegre não apresentava. Em última análise, a Tese defende a premissa de que o êxito da arquitetura moderna brasileira foi responsável pelo triunfo da exceção como regra. Um fato que penalizou a necessária disciplina projetual e consequente produção da arquitetura brasileira “média” que compõe o tecido urbano, prejudicando o próprio prosseguimento daquela experiência exemplar através da valorização excessiva do “gênio artístico” com suas obras de exceção correspondentes.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Arquitetura moderna em Porto Alegre, Escola Carioca, Escola Paulista, gênio artístico nacional, Lucio Costa

**ABSTRACT:**

The present thesis retrieves the three decades in which modern architecture produced in Porto Alegre, from its introduction in the city in the late 1940s. It examines the local experience contextualized in Brazilian production, divided between uncritically adopting the hegemonic model - whose essential requirement would be the "native expression" - or assuming the existing regional differences, proposing an alternative model to the one identified with the "national artistic genius," advanced by Lucio Costa. This latter model was derived in part from the nationalism underlying the early modern Brazilian architecture, whose main protagonist was the Rio de Janeiro school; this also occurred to a lesser extent in the following years, when the São Paulo School assumed the position of reference.

Cutting across the narrative, the approach presented here seeks to reassess the merits and setbacks of local and Brazilian experiences, exposing the problems stemming from the imposed hegemonic vision, which has attributed to the "native genius" an innate Brazilian artistic gift and an improvisation capacity that can overcome historical formative deficiencies. These qualities would supposedly result in the predisposition of Brazilian modern architecture to "free forms" and the usual insubordination to rules and prescriptions, characteristics that the architecture produced in Porto Alegre did not present. Ultimately, this thesis defends the premise that the success of modern Brazilian architecture was responsible for the triumph of the exception as a rule. This fact penalized the necessary design discipline and consequent production of the "average" Brazilian architecture that makes up the urban fabric, undermining the very continuation of that exemplary experience through the excessive appreciation of the "artistic genius" and its corresponding works of exception.

**KEY WORDS:**

Modern architecture in Porto Alegre, Rio de Janeiro School, São Paulo School, national artistic genius, Lucio Costa.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: **APRESENTAÇÃO, CRITÉRIOS E UMA PREMISSE COMO PRÓLOGO** (1)

APRESENTAÇÃO DO TEMA (2)

Uma breve recuperação dos fatos (4)

CRITÉRIOS APLICADOS (9)

Os contornos da investigação (12)

A estrutura (14)

PRÓLOGO (15)

“Arquitetura de exceção” e “arquitetura média” (18)

**CAPÍTULO 1: (ATÉ 1930) O ECLETISMO NA REPÚBLICA VELHA, AS VANGUARDAS EUROPEIAS E O FORMATO INICIAL DA ARQUITETURA MODERNA** (21)

ANTECEDENTES LOCAIS (25)

República Velha e Ecletismo: 1889-1930 (26)

O ÂMBITO NACIONAL: ECLETISMO, O NEOCOLONIAL E AS VANGUARDAS (36)

O AMBIENTE EUROPEU E O SURGIMENTO DAS VANGUARDAS (44)

Vanguardas, ruptura e vanguardas construtivas (46)

Arquitetura e abstração (53)

O Estilo Internacional (55)

A convergência com Le Corbusier: obra do acaso? (58)

**CAPÍTULO 2: (1930-1945) UM NOVO FORMATO PARA A ARQUITETURA MODERNA, A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA E A SITUAÇÃO EM PORTO ALEGRE** (66)

NOVOS RUMOS PARA A ARQUITETURA MODERNA (66)

ARQUITETURA MODERNA E BRASILEIRA NO PERÍODO VARGAS (1930-45) (70)

A construção teórica de Lucio Costa (79)

Italianos e centro-europeus em São Paulo (81)

O eixo Rio de Janeiro versus São Paulo (84)

*Extroversão e sensualidade*: dois ingredientes da Escola Carioca (91)

ANTECEDENTES DA ARQUITETURA MODERNA LOCAL (1930-1945) (95)

O Estado Novo: 1937-1945 (103)

Demétrio Ribeiro e sua formação na arquitetura uruguaia (108)

Os projetos cariocas em Porto Alegre nos anos quarenta (111)

Um balanço parcial (117)

**CAPÍTULO 3: (1945-1958) A FASE INICIAL DA ARQUITETURA MODERNA EM PORTO ALEGRE E A INFLUÊNCIA CORBUSIANA VIA ESCOLA CARIOCA** (119)

DOIS CURSOS DE ARQUITETURA E A CRIAÇÃO DE UMA FACULDADE (121)

PIONEIROS MODERNOS CHEGAM À CIDADE (123)

A arquitetura moderna foi ao mercado imobiliário (126)

Entre vocação acadêmica e prática profissional (133)

O REALISMO SOCIALISTA NOS ANOS CINQUENTA (137)

A CONTRIBUIÇÃO URUGUAIA NO PERÍODO (142)

INSTRUMENTAÇÃO PARA UM EXAME SINTÁTICO (149)

A ARQUITETURA MODERNA CONSTITUINDO O *TECIDO URBANO* (153)

Os edifícios de apartamentos (155)

Os edifícios comerciais (167)

As residências unifamiliares (167)

MONUMENTOS E PROGRAMAS ESPECIAIS (171)

Geratrizes inovadoras para programas especiais (179)

CONCEPÇÃO URBANA NO PERÍODO: A CIDADE UNIVERSITÁRIA (180)

#### **CAPÍTULO 4: (1958-1968) AS ALTERNATIVAS APÓS O CONCURSO DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA E OS EFEITOS DO PLANO DIRETOR DE 1959 (185)**

A *VERTENTE CONSTRUTIVA*, MIES E OUTRAS CONVERGÊNCIAS NOS ANOS 50 (188)

Sob os eflúvios de Mies van der Rohe (191)

Outras expressões convergentes (193)

*BRUTALISMO PAULISTA* E SUA DOCTRINA: OS ANOS SESSENTA E SETENTA (197)

UM NOVO PERÍODO DA ARQUITETURA MODERNA EM PORTO ALEGRE (200)

O concurso da Assembleia Legislativa como fratura (201)

Outro fator de câmbio: o Plano Diretor de Porto Alegre (207)

O ENUNCIADO MIESIANO E OUTRAS CONVERGÊNCIAS COMO PADRÃO (211)

As residências unifamiliares (212)

A habitação coletiva (219)

Os programas institucionais (221)

RESQUÍCIOS NATIVOS E SOLUÇÕES HÍBRIDAS COMO ALTERNATIVAS (222)

As manifestações tardias da Escola Carioca (224)

Novamente: programas especiais, matrizes especiais (225)

Sob influências híbridas: vestígios *brutalistas* na arquitetura local (229)

A experiência da REFAP (238)

O ocaso de um período (243)

#### **CAPÍTULO 5: (APÓS 1968) DO “MILAGRE” À CRISE: DIVERSIFICAÇÃO FORMAL E DEFORMAÇÃO SINTÁTICA COMO SINTOMAS DO ESGOTAMENTO (245)**

O terceiro período (248)

AS CASCAS DE CONCRETO E A CERÂMICA ARMADA (249)

O caso da CEASA (252)

As casas com abóbadas e a fábrica Memphis (258)

A ARQUITETURA DO CONCRETO APARENTE (261)

Exercícios sobre os enunciados da Escola Paulista (263)

O concreto como estética doméstica: casas e edifícios (268)

O Centro Administrativo do Estado (270)

Os pré-moldados e o Campus do Vale da UFRGS (275)

RESÍDUOS INTERNACIONALIZADOS E HÍBRIDOS (277)

DIVERSIDADE COMO DISPERSÃO (281)

#### **CONCLUSÃO: ALGUMAS RESSALVAS, OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES E REFLEXÕES FINAIS (286)**

*Mídia* como instrumento (291)

Contenção formal e essencialidade como características regionais (293)

Um lugar ao sul (298)

## INTRODUÇÃO

### APRESENTAÇÃO, CRITÉRIOS E UMA PREMISA COMO PRÓLOGO

Um novo interesse recaiu sobre a arquitetura moderna, após o período no qual foi alvo de críticas intensas, a partir do final dos anos setenta no âmbito local, a exemplo do que ocorrera um pouco antes na Europa e nos Estados Unidos. O enfrentamento do projeto com base na experiência de precedentes, dito tipológico ou qualificável como culturalista, passou a ocupar espaço gradualmente, a partir da crise disciplinar que atingiu a prática sob princípios modernos. *Padrão tipológico* ou *tipo-morfológico*, *cidade figurativa*, *referenciais* e *precedentes arquitetônicos* são conceitos acadêmicos de caráter conservador adotados como bases recentes do projeto.<sup>1</sup>

A crítica intensa e parcial feita à arquitetura moderna naqueles anos cedeu espaço gradualmente a exames mais dosados, nos quais passaram a ser recapituladas igualmente as lições da modernidade, incorporadas por uma produção contemporânea em busca da orientação de certezas e pressupostos. Passaram a ser recapituladas as análises pioneiras dos ensaios de Colin Rowe e de outros autores, não apenas a partir de um posicionamento revisionista, mas reavaliando também conquistas intelectuais e práticas da arquitetura moderna. Essa nova postura atingiu o meio acadêmico e teórico de modo mais contundente, porém seus reflexos também se fizeram sentir na prática profissional. Através desta perspectiva, a própria experiência da arquitetura moderna foi recuperada como linguagem, a partir de um repertório e *sintaxe* reconhecidos.

A reabilitação da arquitetura moderna se somou ao conjunto de atitudes que retomavam a marcha na direção de horizontes mais amplos e posturas progressivas. No entanto, colocava-se em situação ambígua, porque ocorria sob um conceito de concepção da arquitetura antagônico ao original, afastando-se de características que lhe deram sentido, como a busca contínua de

---

<sup>1</sup> Estratégia conservadora no sentido amplo do adjetivo, tanto pela conservação patrimonial do conhecimento, como pelo critério atual de apreciação da qualidade a partir da comparação com precedentes idealizados.

superação através da inovação e a generosa dose de estoicismo presente em seu discurso: adotava uma atitude projetual conservadora ao empregar formas precedentes e respeitar prescrições de modo mais literal e menos reflexivo; o que correspondia a introduzir um menor grau de abstração, própria da mecânica de *construção da forma*, que era a essência de vanguarda e ruptura da modernidade.<sup>2</sup> Esse redirecionamento passou a ocorrer após a passagem do que se convencionou como pós-modernismo, nos anos oitenta, rapidamente desgastado, que utilizava uma diversidade de referências formais. A carência de sutileza dos conteúdos explícitos, da obviedade daquelas proposições, produziu arquiteturas com soluções previsíveis e consequentemente monótonas, de rápida saturação.

A partir dos anos noventa percebeu-se a redução gradual de procedimentos conservadores e a busca de uma nova sintonia estética com o momento contemporâneo. Dentro do pluralismo que persistiu, passaram a ser adotadas soluções priorizando abstração, a síntese e precisão de formas geométricas, a neutralidade ou o equilíbrio sofisticado dos arranjos assimétricos, e o emprego da tecnologia e de novos materiais, dando continuidade visível ao que ocorrera na produção moderna: às vezes como exercício anacrônico de linguagem; outras vezes como expressão efetivamente contemporânea, retomando a trajetória da arquitetura dentro de uma visão progressiva; e, em algumas ocasiões, tornando-se doutrina messiânica, caminho único a ser seguido. No mundo contemporâneo diversificado, é ingênuo crer que ainda sejam possíveis posições unitárias em torno de determinadas questões, a exemplo daquele comportamento em bloco tipicamente maniqueísta, no qual sucessivas doutrinas da arquitetura moderna buscavam ser adotadas de modo incondicional.

## APRESENTAÇÃO DO TEMA

A Tese examina a arquitetura moderna produzida em Porto Alegre, um caso à margem da exitosa experiência nacional. O estudo recompõe a trajetória da arquitetura moderna brasileira como imagem refletida na produção local, apresentando a alternância de posições hegemônicas: de um lado estava a vocação regional expressiva da Escola Carioca; de outro, a identificação *construtiva* da produção paulista nos anos cinquenta, a qual cedeu espaço gradualmente à manifestação considerada mais representativa daquele contexto sociocultural, nos anos sessenta e setenta. Uma polarização da arquitetura moderna brasileira que resultou estampada na paisagem construída da cidade.

Se é possível afirmar que a arquitetura moderna local apresentou

---

<sup>2</sup> Diversos autores referem-se à ideia de *construção* para definir o processo moderno de concepção, como uma oposição às posturas prescritivas conservadoras. A expressão apresentada no texto é a utilizada por Hélio Piñón em *Curso Básico de Proyectos* (1998) e *Miradas Intensivas* (1999), onde expõe seus postulados. Tassinari (2001) define como “espaço em obra” a espacialidade criada pelas artes moderna e contemporânea. Argan (1992, p. 305) propõe que “a pintura, a partir de agora [do cubismo], é uma construção cromática sobre o suporte da superfície”.

“imagens refletidas” da produção do centro do País, podemos prosseguir acrescentando que essas imagens foram projetadas sobre um espelho embaçado: como manchas de vapor borrando as imagens, a interferência de referenciais externos e deformações próprias da necessidade de adaptação à contingência local provocaram distorções plausíveis. Rever a arquitetura moderna brasileira a partir de suas manifestações periféricas propicia uma nova abordagem ao tema, trazendo à superfície questões ainda não investigadas e oportunizando a revisão de alguns conceitos consagrados pela historiografia.

A narrativa recupera essa história regional recente e incompleta, contada através de fragmentos: um conjunto de abordagens pontuais, algumas delas superficiais, quando não apriorísticas, deixando a desejar uma leitura contínua e o aprofundamento homogêneo das análises. Afirmções esparsas e descomprometidas vêm sendo efetuadas sobre o tema, carecendo de provas documentais e análises mais atentas. Creditam-se determinadas influências à arquitetura moderna local, que se tornam verdades aceitas através da repetição. Partindo deste quadro, a prospecção assumiu a responsabilidade de identificar as fontes referenciais da arquitetura moderna produzida em Porto Alegre através do período, delimitando de forma mais precisa a influência de Le Corbusier e da Escola Carioca; uma suposta contaminação uruguaia; e a subestimada inspiração na arquitetura paulistana, antes e durante o que se convencionou com *brutalismo*, a qual apresentou débito com nomes como Mies van der Rohe e Marcel Breuer, além do *Case Study Houses Program* ocorrido na costa oeste americana em meados do século XX, que incluía Richard Neutra, Craig Elwood e muitos outros.

A reflexão teve como ponto de partida questões voltadas sobre o âmbito específico da produção local: a tardia adesão à prática moderna e a contenção formal à qual foi submetida. Na terra do então Presidente Getúlio Vargas, pergunta-se porque não vingaram aqueles importantes projetos propostos para a cidade nos anos quarenta, como o Hospital de Clínicas (1942)<sup>3</sup> de Jorge Moreira, o edifício-sede do IPÊ (1943) de Oscar Niemeyer, e a sede da Viação Férrea do RGS (1944) da parceria entre Moreira e Affonso Reidy; foram oportunidades que poderiam ter recebido parte daquele generoso destaque internacional proporcionado à arquitetura moderna brasileira, estimulando a produção local e, quem sabe, conduzido esta história a um destino diferente. Também se questiona o motivo pelo qual a arquitetura moderna porto-alegrense não atingiu um patamar de desenvoltura semelhante ao alcançado pela arquitetura moderna brasileira, à Escola Carioca em especial, sua fonte inicial de inspiração a partir do final dos anos quarenta: uma crítica que está sempre presente à produção local, à sua *timidez*, *contenção* e *falta de ousadia*, entre outros adjetivos utilizados com frequência para qualificá-la.

A vocação regional subjacente à arquitetura moderna é um dos fatores investigados que explicam a diferença crucial da produção porto-alegrense

---

<sup>3</sup> As datas apresentadas após os exemplos correspondem ao ano da conclusão dos projetos, acentuando a concepção como aspecto relevante para o trabalho.



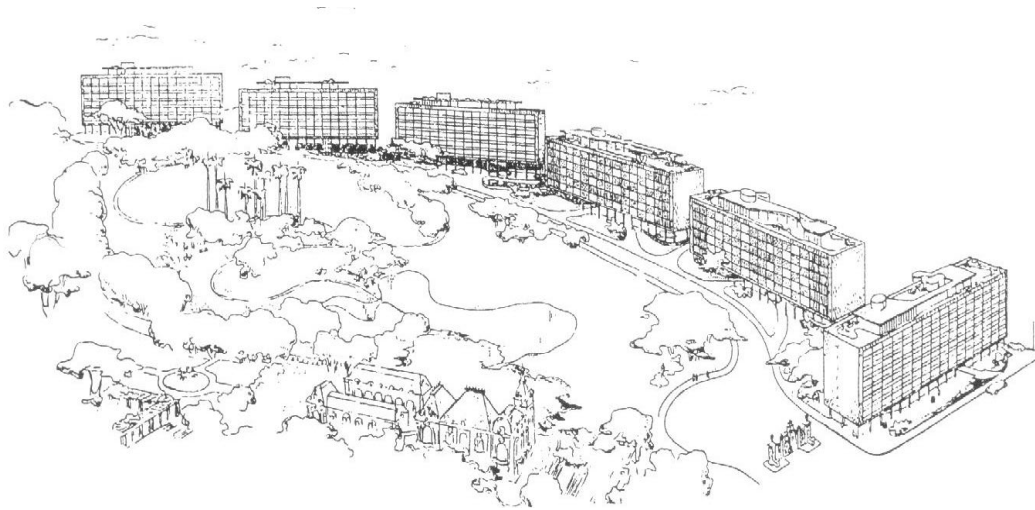
frente à arquitetura moderna carioca, qualificada como *sensual e extrovertida*: a desconformidade local em reproduzir uma arquitetura plasticamente rica, com propensão ao espetáculo, própria da herança atávica de um gosto brasileiro dominante, identificado com a exuberância da liturgia barroca ancestral, do carnaval, do “futebol arte”, etc. Além dos outros fatores evidentes como a assimetria entre a demanda e o porte dos projetos das duas cidades, dos dividendos políticos colhidos pela Capital (como do cosmopolitismo e pujança econômica no caso de São Paulo), do provincianismo próprio de uma cidade menor e mais conservadora, da inexistência da massa crítica proporcionada pela tradição da Escola Nacional de Belas Artes, entre outras variáveis socioculturais e econômicas; e casualidades ou “acidentes de percurso” que também influenciaram esta questão. Porto Alegre foi caudatária da Escola Carioca no momento inicial, como quase todas as experiências modernas regionais brasileiras do período, à exceção de São Paulo: a grande cidade tentou estabelecer uma relação de alteridade com a Capital, sendo superada pelo modelo teórico defendido por Lucio Costa e pelo próprio sucesso proveniente do apelo fácil daquela produção junto ao público mais amplo e a crítica.

#### (UMA BREVE RECUPERAÇÃO DOS FATOS)

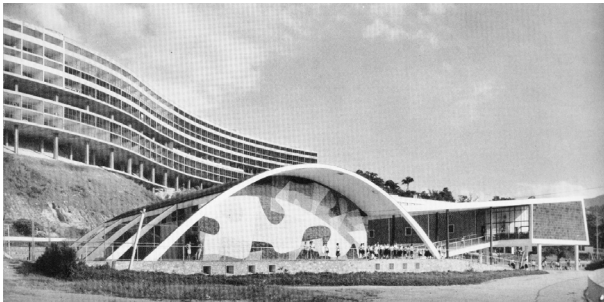
A arquitetura moderna brasileira produziu diversas obras significativas dentro do panorama internacional, como o Ministério da Educação e Saúde Pública, o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho) e os edifícios residenciais do Parque Guinle, entre outras tantas no Rio de Janeiro; os edifícios do Parque Ibirapuera em São Paulo; e o conjunto de edifícios da Pampulha fora deste eixo (figs. 1, 2, 3 e 4). Impulsionada especialmente pela produção que partia do Rio de Janeiro, passou da condição periférica inicial à uma posição referencial dentro do contexto mais amplo que incluía Europa e Estados Unidos. Posteriormente, algumas edificações do *brutalismo paulista* atingiram destaque semelhante, tornando-se uma produção exemplar mais restrita ao âmbito brasileiro.

A partir desta perspectiva, a arquitetura moderna porto-alegrense representou uma experiência que teria fracassado sob o ponto de vista da geração de situações exponenciais ou exemplares. Essa é uma leitura que se pode esperar do público local, pelo convívio com essa produção de um modo geral silenciosa, que a torna desapercibida, ou pela expectativa de um público mais amplo, acostumado a ter como referencial a exuberância sensual do *nativismo carioca* e o impacto estético dramático do *brutalismo paulista*. Se olhos acostumados a conviver com o acervo moderno local não conseguem perceber valor nessa produção, algumas observações mais atentas de visitantes passaram a captar gradualmente uma arquitetura consistente no acervo moderno de Porto Alegre, cujo mérito encontra-se na sua “qualidade média”.

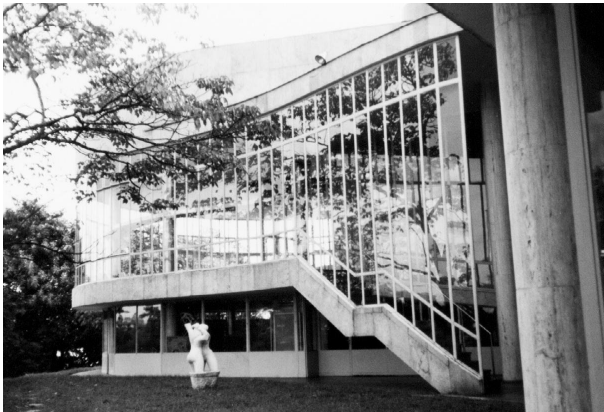
Triste o destino da arquitetura moderna porto-alegrense, “patinho feio” temporão à sombra da glamorosa modernidade brasileira, na qual despontou a



2



3



4

Figura 1: Proposta original de Lucio Costa para o conjunto de edifícios do Parque Guinle. Fonte: Guilherme Wisnik, *Lucio Costa*, p. 87.

Figura 2: Vista parcial do Conjunto Habitacional "Pedregulho" (1947), de Affonso Reidy. Fonte: Henry-Russell Hitchcock, *Latin american architecture since 1945*, p. 130.

Figura 3: Detalhe dos envidraçamentos curvos do Cassino da Pampulha (1942), de Oscar Niemeyer. Fonte: autor.

Figura 4: Fachada norte com brises do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), de Lucio Costa e equipe. Fonte: Guilherme Wisnik, *Lucio Costa*, p. 52.

Escola Carioca, elevada por Lucio Costa e por mérito próprio, conjuntamente com o barroco e as soluções populares do Brasil-colônia, à posição de mais autêntica e representativa arquitetura nacional. Lucio elevou Oscar Niemeyer à categoria de gênio, ao lado de Aleijadinho, atribuindo-lhe ser a “chave do enigma que intriga a quantos se detém na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes”.<sup>4</sup> Uma história montada a partir das peças necessárias e não conflitantes para o que se queria contar, que funcionou como modelo teórico, como demonstrou com clareza Marcelo Puppi<sup>5</sup>; o que não diminui a dimensão de Lucio e dos resultados materiais da Escola Carioca. Um modelo teórico, no entanto, que discriminou não somente as arquiteturas historicistas brasileiras, como também toda a produção moderna não alinhada com aquela.<sup>6</sup> Essa visão persiste até hoje, e parece reanimar-se a partir de uma tendência nostálgica que se abriga nesse processo recente de revisão da modernidade.

Não constitui novidade afirmar que o sucesso dos profissionais da Capital Federal resultou das inovações propostas à arquitetura moderna ainda apegada a tabus racionalistas. A recuperação do uso de elementos da tradição local e adoção de materiais naturais brutos, seguindo o exemplo do Le Corbusier dito “primitivista”; a extroversão dos arranjos arquitetônicos e o “livre-formismo” sensual; enfim, o exotismo da cultura brasileira representado naquela arquitetura moderna, foram os fatores que fascinaram a crítica estrangeira. Uma produção cujas formas mostraram-se surpreendentes e espetaculares, a partir da visibilidade do Pavilhão da Feira de Nova York de 1939 (1938) e da exposição acompanhada do livro-catálogo *Brazil Builds* (1943), despertando o interesse de arquitetos e do público em geral. E o sucesso inicial parece ter transmitido confiança ao grupo carioca, realimentando a extroversão própria daquela arquitetura.

*Exuberância, extroversão e sensualidade* foram termos que a disciplina arquitetônica se apropriou para definir a produção moderna brasileira. São expressões que se adequaram perfeitamente ao objetivo, porém mantidas carentes de uma definição precisa. A formulação de conceitos sobre estes termos instrumentaliza uma análise necessária, constituindo argumentos importantes para explicar um suposto fracasso da arquitetura moderna local, como é tratado este outro aspecto ambíguo abordado pela investigação: a aceitação hegemônica de um modelo teórico no qual somente aquela arquitetura moderna convergente aos princípios da tradição brasileira eleita,

---

<sup>4</sup> “Depoimento de um arquiteto carioca” (1951), em *Lucio Costa: Sobre arquitetura*, pág.197. Na “Carta-depoimento” (1948), Lucio já afirmava que Niemeyer havia atingido uma expressão genuinamente brasileira em paralelo à dimensão de Aleijadinho.

<sup>5</sup> Marcelo Puppi faz uma análise dos textos mais importantes sobre a história da arquitetura brasileira, escritos a partir do período moderno, em *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*.

<sup>6</sup> A partir dos anos oitenta, já era reconhecido no meio acadêmico local o tratamento injusto dedicado às produções ecléticas e neoclássicas, em função da superestimação dos períodos barroco colonial e moderno, tidos como representativos da cultura brasileira. Isto veio à tona justamente quando emergia o pós-modernismo historicista, que recuperava a ideia de composição à semelhança daqueles períodos.

que incluía as “formas livres” (a partir de Niemeyer) identificadas com o barroco, seria uma representante digna da cultura brasileira, a boa e verdadeira arquitetura nacional. Um País continental idealizado homogêneo, eleito como tropical, “extrovertido e sensual”, que desconsiderava a garoa, o cosmopolitismo da imigração e a industrialização paulistas; ou as estações contrastadas, a tradição pecuária e despojamento gaúchos.

É importante ressaltar que, a partir do final dos anos quarenta, quando se adotava a arquitetura moderna em Porto Alegre, restariam poucos anos para serem realizados projetos nos moldes cariocas. O pós-guerra já superava o exacerbamento nacionalista dos anos anteriores e a arquitetura brasileira sofria um processo de depuração dos excessos formais recentes, a partir da crítica crescente que partia do bloco liderado por Max Bill. Esses fatos culminaram com a reflexão de Niemeyer publicada em seu “Depoimento” (1958), admitindo o “formalismo”, no momento em que lhe convinha aproximar-se da nova tendência de síntese e neutralidade. No depoimento ele expunha seu novo caminho mais contido, afirmando tê-lo iniciado a partir do apelativo tronco de pirâmide invertido proposto para o Museu de Caracas, o qual ele definiu como uma “concepção de pureza e concisão irrecusáveis” (Niemeyer: 1958, p. 5).

Ocorria no período uma maturidade do uso de formas próprias da arquitetura moderna, o que se atesta na sua produção de modo amplo.<sup>7</sup> A partir da Segunda Guerra, a prática da arquitetura moderna era retomada em muitas regiões e principiava em outras, como o caso local, atingindo um uso corrente, quase institucionalizado. É quando se tornava mais assimétrica a comparação entre arquitetura como concepção individual artesanal ou como projeto coletivo – uma arquitetura corrente. Somente essa atitude despojada e *standard* conseguiria dar “uma resposta generalizada aos problemas de projeto em escala global”, como preconizava Josep Maria Sostres (Solà-Morales: 1980, p. 177); o que significava, em última análise, que o volume crescente de projetos modernistas em andamento exigia uma standardização capaz de satisfazer sua demanda.

Além da natural saturação daquele modelo, estava por emergir a influência miesiana e das demais expressões identificadas com as tendências *construtivas* e “internacionalizantes” dos anos cinquenta; e, posteriormente, o chamado *brutalismo paulista*. A arquitetura moderna paulista tornava-se uma nova fonte referencial da experiência local, nos dois períodos em que podemos dividi-la. Uma referência discreta naquele momento inicial, ao longo dos anos cinquenta, onde havia a presença marcante de experiências externas dos arquitetos imigrantes ou, no mínimo, não tão nativas como a carioca e de outras regiões que seguiam seu exemplo, com o modelo teórico de Lucio Costa e a produção exemplar de Oscar Niemeyer. Essa primeira fase paulistana teve

---

<sup>7</sup> Piñón (1999, p.11) compartilha esta visão, afirmando que, “em meados dos anos cinquenta, a arquitetura moderna alcançou um notável grau de difusão internacional e um elevado nível de qualidade em suas manifestações exemplares. A visualidade implícita em seu sistema foi amplamente assimilada e se converteu em um critério de concepção cuja solidez parecia aumentar com o passar do tempo”.

prosseguimento natural através da produção de características internacionais, inspirada em Mies e outros nomes convergentes; e da influência da *vertente construtiva* nas artes e no *design* gráfico, publicitário e industrial, surgida no pós-guerra, que atuou sobre o gosto de modo amplo. O segundo período, dito *brutalista*, iniciava no final dos anos cinquenta, inspirado na obra madura de Le Corbusier<sup>8</sup>, resultando numa expressão mais representativa da cultura paulistana à época. Essa produção também se tornaria um referencial para a arquitetura local, a partir dos anos sessenta, em substituição ao modelo carioca em declínio.

Nem a arquitetura moderna produzida em São Paulo apresentou a mesma *extroversão* e *sensualidade* próprias da produção carioca, nem a produção de Porto Alegre apresentaria: além de não constituir um modelo tão adequado ao contexto físico brasileiro subtropical, aquelas características contrariavam essencialmente o caráter e a expressão cultural própria daquelas sociedades. Os ecos do modelo teórico de Lucio reverberaram até dias recentes, através de livros como *O brilho da simplicidade*, de Glauco Campelo, no qual o autor utilizou-se de uma classificação estética de cunho antropológico para analisar a arquitetura religiosa brasileira. No capítulo introdutório, Campelo defende a tese da *simplicidade* como traço essencial dessa arquitetura, “elegância feita de concisões, singelezas e transparências” (2001, p. 19), remetendo à tradição mediterrânea da teoria genético-formal de Lucio, claramente inspirada em Wilhelm Worringer<sup>9</sup>; qualidades às quais seria merecido um reparo: neste quesito, a transparência foi muito menos decisiva que a efetiva permeabilidade presente, a *porosidade* das concavidades e dos sombreamentos não reflexivos da arquitetura à qual ele se refere, características transmitidas ao que passamos a chamar de Escola Carioca ou *nativismo carioca*.

É inquestionável a qualidade arquitetônica daqueles edifícios pioneiros da Escola Carioca, como o Ministério da Educação, a Associação Brasileira de Imprensa e o Aeroporto Santos Dumont, entre outros; e de numerosas obras posteriores, quando a arquitetura moderna fora instituída como prática corrente, como o edifício e a residência Ceppas, os edifícios do Parque Guinle e a casa da Estrada das Canoas. Entretanto, é necessário admitir que um grande número de obras festejadas do período passaram a apresentar afetação, utilizando soluções marcadamente personalistas, transformadas em clichês através do uso banalizado, como os frequentes volumes horizontais com coberturas curvas em pendente<sup>10</sup>, as abóbadas isoladas ou em sequência à moda da Pampulha, os

---

<sup>8</sup> E na concepção estrutural de Mies, como se percebeu posteriormente.

<sup>9</sup> Wilhelm Worringer desenvolveu a teoria dos polos étnicos e artísticos opostos, que culminou na obra *Abstração e Empatia* (*Abstraktion und Einföhlung*, 1908), na qual tratava de mostrar como estes princípios conduziam a atividade artística em função da relação harmoniosa ou conflitiva do homem com seu entorno: liberando um impulso naturalista, quando não se sentindo ameaçado pelo ambiente; ou reagindo e impondo uma ordem à natureza com o intuito de dominá-la. Este é o princípio de abstração em sua teoria. (Pérez Carreño, 1996, p. 254).

<sup>10</sup> Solução criada por Niemeyer no projeto do late Clube Fluminense (salvo engano), em 1945, reutilizada pelo próprio no Hospital Sul América (ou “da Lagoa”), em 1952, e imitada em propostas como uma fábrica no Rio de Janeiro apresentada por Reidy, em 1947.

pilares bifurcados, as coberturas em “borboleta”, etc.; além de formas extravagantes que transpuseram os limites do bom senso, atingindo contornos “heroicos”.

Após um momento inicial de deslumbramento, surgia uma rejeição ao “formismo livre” (*free-forms*) por parte de arquitetos porto-alegrenses, como foi registrada em 1958, na entrevista de um grupo representativo de profissionais locais publicada na Revista do Globo.<sup>11</sup> Perguntados se “o Rio Grande do Sul, por suas peculiaridades regionais, comporta[va] um tipo de arquitetura distinto daquele tão comum em outros centros brasileiros? [e] Como deveria se caracterizar esse tipo de arquitetura?”, a resposta do então jovem arquiteto Irineu Breitman foi exemplar nesse sentido, demonstrando um posicionamento presente:

“É uma pergunta que nós mesmos nos fazemos. Atualmente a maioria dos nossos arquitetos tem seus estudos e experiências voltados para esta questão. De qualquer forma já se veem constantes que se repetem. **Não há quase formismo livre, nem ânsia pelo original** [grifo do autor]. Em compensação o que norteia é a preocupação pela composição e tentativas de obter a expressão de conteúdos nossos através das obras. Finalmente, a arquitetura do Rio Grande do Sul deverá se basear em uma técnica de construção de características próprias que correspondam à nossa forma de projetar e às condições naturais da região, seu clima, e a maneira como se comportam os materiais aqui.”<sup>12</sup>

A apologia às “formas livres” ainda apresentava recentemente sinais vitais, como demonstra o livro de David Underwood intitulado “Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil”, cuja versão inglesa original data de 1994. Nele o autor utilizou-se dos próprios argumentos de Niemeyer para escrever sua crítica, como a produção das formas de sua arquitetura a partir da analogia com a topografia das montanhas e das formas eróticas das mulheres brasileiras; tudo justificado por uma “liberdade cultural de pronunciar-se em alto e bom som contra as injustiças de uma realidade colonial persistente e contra as banalidades da tradição acadêmica europeia” (Underwood: 2002, p. 17).

## CRITÉRIOS APLICADOS

A investigação amparou-se na tradição constituída através da trajetória da arquitetura, como ferramenta confiável para realizar suas formulações teóricas. A ação de fatores físicos e humanos do *lugar* sobre a arquitetura, ao longo do tempo, permite identificar a permanência de determinadas características regionais – ou “atavismos”. Esta é mais uma abordagem que fragiliza a ideia da arquitetura moderna como ruptura com o passado. Na produção moderna são legíveis analogias com a tradição, nas

<sup>11</sup> Lineu Martins: “Muito edifício, pouca arquitetura”. *Revista do Globo* n. 711, 8-21 de março de 1958, p. 46-51. Os arquitetos entrevistados foram Irineu Breitman, Carlos Fayet, Edgar Graeff, Emil Bered, Demétrio Ribeiro, Moacir Marques, Luís Fernando Corona, Luís Carlos Cunha, João Vallandro e Cláudio Araújo.

<sup>12</sup> Idem, depoimento de Irineu Breitman, p. 46.

quais persistem as ideias essenciais dos elementos e soluções compositivas. As demandas próprias da arquitetura moderna foram satisfeitas através de novas soluções sintéticas, e seus elementos substituídos ou recriados. No caso das expressões de acento regionalista, como a sintaxe carioca *nativista*, as analogias tornaram-se mais literais, como exemplifica a recuperação depurada de coberturas tradicionais com telhas portuguesas, dos treliçados de madeira e cobogós recriando os muxarabis e paredes vazadas em tijolos presentes na tradição tropical brasileira (adaptados de outras colônias tropicais portuguesas), da reutilização de azulejos e cores coloniais, entre outros procedimentos retrospectivos (figs. 5, 6 e 7).

Num âmbito de analogias menos literais são identificáveis características tipológicas tradicionais reabilitadas sob novas expressões, como a solução das casas-pátio aplicada por Lucio Costa na residência Argemiro Hungria Machado (1942); e as casas alpendradas da tradição fluminense, como a sede da Fazenda Colubandê, cuja solução parece transferida para o Palácio da Alvorada (1957) de Oscar Niemeyer<sup>13</sup> (figs. 8 e 9). Este é um patamar próximo ao que se encontram as soluções próprias das arquiteturas modernas *construtivas*, descontaminadas da ideia engajada de incorporar e transmitir uma "coloração" local à arquitetura produzida. Os arranjos e elementos presentes nesta vertente perseguiram a eliminação daqueles traços genéticos nostálgicos da arquitetura tradicional.

Examinando as produções regionais sob uma "sintonia-fina", percebe-se que o *lugar* também imprimiu suas marcas na arquitetura, refletindo características físicas do ambiente e transmitindo traços comportamentais atávicos das sociedades de diferentes contextos – o que é legível mais como metáfora que analogia –, como a extroversão e sensualidade corretamente atribuídas à arquitetura da Escola Carioca, ou a essencialidade e contenção comportamental da rústica sociedade gaúcha, que se refletiram de modo material na arquitetura, entre outros exemplos; características contrastantes que serão consubstanciadas oportunamente no decorrer do trabalho.

A visão distanciada e sensível de Ernesto Rogers conseguiria captar estes patamares mais sutis atingidos, como demonstrou no artigo "Pretextos para uma crítica não formalista" (1954). Durante a polêmica envolvendo a arquitetura moderna brasileira, nos anos cinquenta, ocorria a adesão incondicional de Sigfried Giedion<sup>14</sup>, a dosada admiração de Walter Gropius<sup>15</sup>, a crítica de Max Bill oscilando entre justeza e incompreensão<sup>16</sup>, o desdém de Bruno Zevi, que atingia

---

<sup>13</sup> Este paralelo foi estabelecido pioneiramente por Roland Corbisier, como registrou J.N.B. de Curtis em *Vivências com a arquitetura tradicional do Brasil*, p. 155.

<sup>14</sup> Prefaciando *Modern Architecture in Brazil* (1956), de Henrique Mindlin.

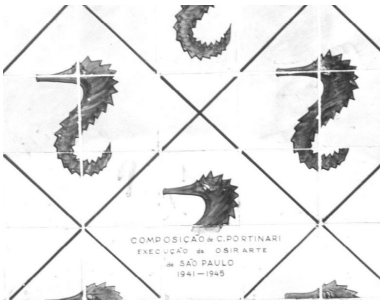
<sup>15</sup> "Um vigoroso movimento", *Architectural Review* n.694, out.1954, p. 236-237.

<sup>16</sup> Entre outras manifestações, em "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade", *Architectural Review* n.694, out. de 1954, p. 238-239.

5



6



7



8

9

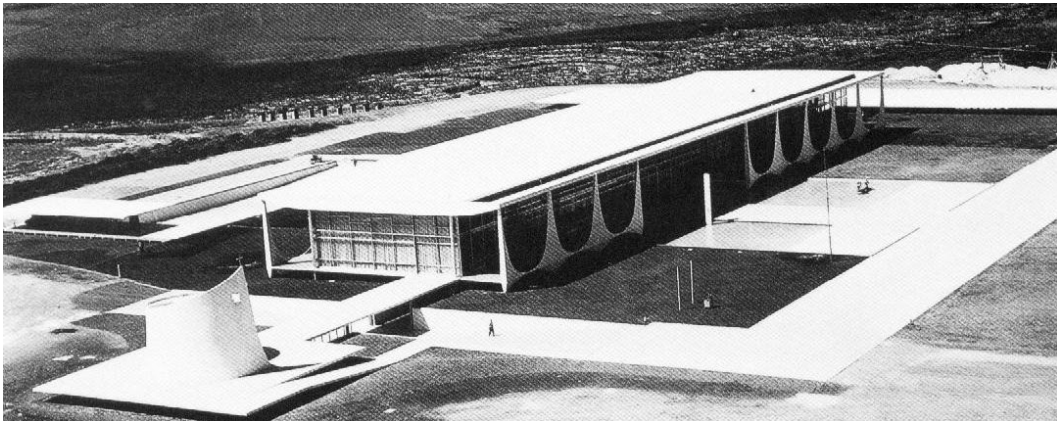


Figura 5: Casa em Maceió (1953), de Lygia Fernandes, aplicando elementos da sintaxe nativista: a fachada revestida por treliçados como recriação depurada dos muxarabis. Fonte: Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil*, p. 84.

Figura 6: Interior da casa em Araruama, de Lucio Costa (1944): perfeitamente moderno, perfeitamente tradicional. Fonte: Wisnik, *Lucio Costa*, p. 78

Figura 7: Detalhe do padrão de azulejos criado por Portinari para o MESP: uma feliz recuperação de soluções tradicionais. Fonte: autor

Figura 8: Sede da Fazenda do Colubandê, São Gonçalo, RJ. Fonte: Montezuma (org.), *Arquitetura Brasil 500 anos*, p. 82.

Figura 9: Palácio da Alvorada (1957), de Niemeyer, com a solução alpendrada e capela: analogia ao Colubandê? Fonte: Underwood, *Oscar Niemeyer*, p. 86.



o ponto nevrálgico da licenciosidade formal<sup>17</sup>, e o surpreendente discernimento de Rogers fazendo uma necessária leitura da contingência humana e física:

“Despojada dos preconceitos e situada em sua geografia e em sua história, a personalidade de Niemeyer aparece mais objetivamente e, mesmo permanecendo seus defeitos, afloram também suas virtudes: o essencial é ter entendido alguns valores típicos de seu país, **deduzindo-os por analogia, da fisionomia das coisas circundantes** [grifo do autor]; o ciclo de causa e efeito se fecha na expressão de um estilo onde o conteúdo particular tende para sua inequívoca identificação material.”<sup>18</sup>

O tipo de abordagem adotada propõe uma recuperação mais extensa dos antecedentes arquitetônicos e fatos históricos que contextualizam a experiência. Enquanto os antecedentes distantes recompõem uma trajetória capaz de identificar vocações próprias de determinadas tradições regionais, os antecedentes imediatos ecléticos e pré-modernos, ocorridos durante a República Velha e o primeiro período de Vargas, auxiliam a compreender os diferentes rumos tomados pela produção hegemônica moderna do centro do País e o caso periférico local. A investigação assume abertamente uma postura *culturalista* no enfrentamento das questões examinadas.

#### (OS CONTORNOS DA INVESTIGAÇÃO)

A delimitação do tema passa pela definição do conceito de arquitetura moderna que está sendo utilizado e o significado que se atribui às expressões-chave empregadas. O trabalho se concentra sobre a arquitetura identificada com as vertentes do Movimento Moderno, que tenha apresentado determinado teor de erudição, excluindo exemplos que tendem para soluções populares, onde se caminha por um terreno pouco consistente, pela forma superficial e esquemática que adquirem determinados elementos ou soluções utilizadas. Esta precaução elimina as tentativas locais iniciais de fazer-se uma arquitetura moderna, exemplos híbridos difíceis de definir até que ponto são *déco*, expressionistas, “funcionalistas” ou racionalistas; produção que se aproxima de uma arquitetura popular, pelo experimentalismo e ingenuidade apresentados.

O mérito de iniciar uma arquitetura moderna local com *pedigree*, alinhada conscientemente com os enunciados e doutrinas das vanguardas europeias e seus desdobramentos posteriores, caberia aos pioneiros Carlos Alberto de Holanda Mendonça e Edgar Graeff, graduados no Rio de Janeiro em meados dos anos quarenta. Salvo engano, poderíamos afirmar que o primeiro projeto moderno local conhecido é a Casa do Pequenino<sup>19</sup> (1947) de Holanda Mendonça, que se identificava com a influência corbusiana da Escola Carioca,

<sup>17</sup> “A moda lecorbusiana no Brasil”, *Cronache di architettura*, v.1, 1971, p. 198-201.

<sup>18</sup> Ernesto Nathan Rogers, “Pretextos para uma crítica não formalista”. *Casabella* n.200, fev.-mar. de 1954, p. 2.

<sup>19</sup> Trata-se de um prédio inacabado, situado na esquina das avenidas Ipiranga e João Pessoa, cuja proposta original pode ser apreciada integralmente no microfilme 197, processo 14898/50, do Arquivo Público Municipal de Porto Alegre.

através da visível inspiração na Obra do Berço (1937) de Niemeyer.

O termo *modernismo* é utilizado no trabalho com seu sentido corrente no Brasil, ou seja, associado à produção das *vanguardas construtivas* surgidas na Europa no período entre guerras, significando ao modo moderno, como *modernista*; distintamente do conceito formulado por autores europeus como Giulio Carlo Argan, que convencionaram o significado de *modernismo* como as novas tendências da arte e arquitetura europeia produzidas no período que compreende a última década do século XIX e a primeira década do século XX, como o *modernisme* catalão de Domenèch i Montaner e Antoni Gaudí; o *art-nouveau* francês de Hector Guimard, belga de Victor Horta e escocês de Charles Rennie Mackintosh; o secessionismo austríaco de Otto Wagner, Josef Olbrich e Josef Hoffman; entre outros.

A seleção das obras apoiou-se nos critérios típicos da arquitetura moderna, como estratégias de implantação, nas quais foi priorizada a autonomia dos volumes ao lote, que, transpostas para situações contingentes<sup>20</sup> aos limites físicos, procuraram minimizar as deformações dos volumes puros através de estratégias e elementos de acomodação; sistemicidade das soluções, tanto em planta baixa, como no tratamento de fachadas e detalhes; ênfase geométrica, cartesiana e modular; além da presença de elementos e soluções típicas da arquitetura moderna, como os "cinco pontos" e as "quatro composições" corbusianas, entre outros enunciados. Fachadas modernas encobrem edifícios tradicionais, que utilizam implantações com ocupação intensa do lote, alheias à premissa de salubridade, privacidade e conforto ambiental perseguidas pelo discurso da arquitetura moderna como prioridade.

O livro "Arquitetura moderna em Porto Alegre" (1987), de Alberto Xavier e Ivan Mizoguchi, constituiu o ponto de partida para a seleção das obras examinadas. Apesar do formato mais abrangente proposto pelos autores, que já denotava uma postura revisionista, a publicação não passou ilesa pelos axiomas doutrinários arraigados. Alguns edifícios significativos da cidade no período, cuja solução formal não se alinhava com a forma representativa do discurso idealizado, não foram incluídos naquela ocasião. O que pode ter ocorrido ocasionalmente por desconhecimento ou, mais provavelmente, por um juízo crítico subjetivo. A partir do critério de seleção estabelecido, diversos daqueles exemplos apresentados foram subtraídos por não serem entendidos como modernos no sentido perseguido. Muitos outros foram acrescidos ao trabalho, por serem considerados representativos de determinadas expressões que não haviam sido contempladas; como também foram incluídos projetos não executados ou modificados.

O trabalho foi circunscrito geograficamente à cidade de Porto Alegre, onde se concentraram produção, protagonistas e principais fatos da arquitetura moderna do Rio Grande do Sul, como a criação dos cursos de arquitetura e os concursos de projetos. Porém, não foram excluídos exemplos eventuais

---

<sup>20</sup> Termo utilizado com propriedade por Célia Helena Castro Gonsales, para definir a relação entre a arquitetura e o sítio, em sua tese doutoral intitulada "Racionalidade e contingência na arquitetura de Rino Levi. Uma leitura desde o lugar"

localizados fora da cidade, que contribuíram para reforçar afirmações sobre o trabalho de determinados autores, a confirmação de procedimentos típicos ou outros aspectos. A contextualização da arquitetura moderna local dentro da produção brasileira e a identificação de suas vertentes, conduziram o estudo para um âmbito mais amplo, sob a forma de revisão bibliográfica.

O período examinado se concentra no terceiro quartel do século XX, quando foram registrados os principais projetos e fatos da arquitetura moderna local. No final dos anos quarenta eram concebidos os primeiros projetos modernos com a linhagem das vanguardas europeias, como também criadas as duas escolas de arquitetura que, unificadas em 1952, originaram a Faculdade de Arquitetura da UFRGS. A abordagem axiológica da narrativa dispensou datas exatas de começo e fim, usuais em títulos de dissertações e teses do gênero, pois o trabalho não consiste na aplicação de uma equação entre período, amostragem e incidência. No entanto, a data inicial poderia ser o ano de 1945, sem dúvida; ano que assinala o final da Segunda Guerra, o fim do Estado Novo e a fundação dos dois cursos de arquitetura locais. Por outro lado, torna-se difícil estabelecer uma data precisa de conclusão do período, pela ausência de fatos políticos ou arquitetônicos marcantes nos anos setenta, com exceção do perceptível câmbio dos paradigmas arquitetônicos no final da década, a partir do surgimento do ideário pós-moderno; momento em que o já debilitado corpo doutrinário moderno entrava em colapso.

#### (A ESTRUTURA)

A narrativa foi organizada em cinco capítulos, correspondentes aos sucessivos períodos identificados. A estratificação cronológica demonstrou-se a forma mais adequada para relatar a investigação, integrando simultaneamente os três diferentes âmbitos envolvidos: a experiência realizada em Porto Alegre, como alvo imediato do trabalho; a produção nacional concentrada no eixo Rio-São Paulo, como contexto referencial no qual aquela está inserida; e o contraponto das vanguardas europeias e seus desdobramentos posteriores, no âmbito internacional, cujo dilatamento do formato inicial restritivo produziu as fendas que permitiram o surgimento do modelo hegemônico brasileiro nativista.

Os dois capítulos iniciais compuseram uma primeira parte, revisando os precedentes arquitetônicos referenciais, os fatos e experiências antecedentes da produção moderna realizada na cidade; e apresentando premissas cuja tessitura narrativa empenha-se em expor determinadas ambiguidades, entre as quais salienta-se o nacionalismo subjacente aos dois momentos exitosos da arquitetura moderna brasileira, sedimentando uma mítica nativa que se tornou o requisito essencial. Os três capítulos restantes estabeleceram diferentes períodos da produção moderna ocorrida em Porto Alegre, tratando do tema propriamente dito de forma dominante; excetuando-se as necessárias contextualizações retomadas pela narrativa dentro de um contexto mais abrangente.

O primeiro capítulo recupera fatos anteriores a 1930, examinando os contextos local e nacional até o momento em que ocorre o importante câmbio

da República Velha para o governo de Vargas; momento que coincide grosso modo com o fim do período eclético no País: fatos posicionados paralelamente às vertentes do movimento moderno dentro daquele formato restritivo inicial proposto, cujas convicções seriam abaladas pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, e pelos novos rumos políticos europeus dos anos trinta. O segundo capítulo (1930-1945) retoma o tema da arquitetura moderna a partir da ampliação do formato inicial proposto, nos anos trinta; formato no qual a experiência brasileira encontraria condições para desenvolver uma expressão de características locais, satisfazendo os anseios nacionalistas daquele momento. No âmbito imediato da cidade, demonstra-se que o contexto não propiciava um alinhamento com a arquitetura perseguida no centro do País.

O terceiro capítulo (1945-1958) examina o conjunto inicial de obras modernas locais, cuja unidade provinha da sintaxe corbusiana predominante transmitida através das obras da Escola Carioca. O quarto capítulo (1958-1968) inicia a partir da fratura na hegemonia corbusiana, ocorrida quando o projeto de acento internacional dos paulistas Wolfgang Schöedon e Gregório Zolko vence o concurso da Assembleia Legislativa do Estado; e o Plano Diretor (1959) era colocado em prática logo a seguir. E o quinto capítulo (pós-1968) analisa a produção ocorrida a partir do "milagre econômico brasileiro", que se estendeu ao longo da década seguinte, quando a coexistência de uma pluralidade de modelos adotados prenunciava a dissolução gradual do corpo doutrinário moderno; momento em que o País mergulhava em longa crise econômica, motivando reflexões e a busca de novos paradigmas: finalmente voltaríamos a olhar para outras experiências externas.

## PRÓLOGO

A experiência periférica da arquitetura moderna brasileira ocorrida em Porto Alegre e suas relações com o eixo hegemônico Rio-São Paulo, constituiu um caso oportuno para refletir sobre uma das principais utopias das *vanguardas construtivas*: seu desejo de a-historicidade e a-territorialidade, perseguido nos anos vinte, que permaneceu apenas no discurso da arquitetura moderna, teria supostamente originado um Estilo Internacional; uma unidade apregoada que não ocorreu senão em determinados segmentos e períodos restritos.

Mais do que tentar suplantar as diferenças geográficas como clima e mesologia, a arquitetura moderna tornou-se conivente com o anseio que persistiu nos diferentes grupos sociais e nações, durante o período entre guerras, de atingir uma expressão cultural de caráter autóctone. Nos anos trinta já ocorria a ampliação daquele restritivo formato inicial proposto, quando surgiam as experiências ditas primitivistas de um Le Corbusier revisionista menos iludido com a maquiolatria dos anos vinte, enxergando numa América do Sul agreste a alternativa promissora à Europa e Estados Unidos combalidos pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929; uma ampliação das possibilidades que se estendia às soluções de cunho regional apresentadas por arquitetos como Alvar Aalto e o Marcel Breuer americano, que tentava suplantar as restrições materiais e técnicas para atingir uma arquitetura moderna em contingências específicas.

Não se pode suprimir a pressão sócio-política de um período no qual os nacionalismos de diferentes matizes e reacionarismos totalitários emergiam com muita força na Europa e países como o próprio Brasil.

A gestação da arquitetura moderna brasileira ocorreria nesse ambiente, perseguindo a consolidação de uma ambicionada identidade cultural nacional que montava da década anterior, daquele período de efervescência intelectual no qual os paulistanos tomavam a vanguarda através da Semana de Arte Moderna de 1922, de Manifestos como o Pau-Brasil e Antropofágico, da produção pioneira de uma arte moderna e um modernismo literário tipicamente brasileiros; enquanto na Capital da República discutia-se a adoção do neocolonial como estilo representativo do País. Contagiado pela atmosfera nacionalista, Lucio Costa associava-se aos anseios intelectuais e políticos presentes, propondo uma arquitetura moderna brasileira fundamentada na teoria aglutinadora da existência de uma expressão nativa, a qual logo se mostrou mais ampla e complexa do que se supunha; estabelecendo gradualmente uma construção teórica que respaldaria a consolidação da Escola Carioca como uma expressão de êxito internacional.

Esse modelo bem-sucedido tornou-se padrão para toda a produção brasileira, a partir dos resultados surpreendentes atingidos. Um modelo de inspiração regional que tomou para si a tarefa de representar a expressão nacional legítima, pré-requisito obrigatório para que uma arquitetura pudesse ser considerada verdadeira no País. Fator responsável pelo inexpressivo destaque dedicado àquela produção significativa ocorrida em São Paulo nos anos cinquenta, resultante de diversas convergências distintas, reduzidas abaixo do rótulo “internacionalizado”; ou até mesmo discriminada pelo suposto teor comercial que apresentaria: tudo que não se engajava como expressão cultural genuína era visto como mero produto comercial.

Sedimentada paralelamente, a Escola Paulista surgia como uma alternativa à essa convergência “internacionalizada”. Um segundo momento importante da arquitetura moderna brasileira seria reconhecido no chamado *brutalismo paulista*, que germinou ao longo dos anos cinquenta e floresceu à entrada da década de sessenta. Nessa ocasião, João Batista Vilanova Artigas seria o mentor de uma nova cruzada nacionalista, a partir de seu engajamento ideológico ao comunismo. Artigas considerava alienado o posicionamento anti-histórico dos *construtivos*, e imperialistas as demais expressões convergentes internacionalizadas. A arquitetura representativa do Realismo Socialista, com a qual tomou contato na viagem à URSS (1953), decepcionaria o arquiteto, que se empenhou na difícil tarefa de constituir uma expressão nacional renovada, ainda sob os resíduos de uma mítica nativa; expressão que originou uma escola regional, contrapondo-se à supremacia na qual os paulistas foram meros coadjuvantes nas décadas anteriores. A Escola Paulista emergente foi idealizada como uma trincheira contra imperialismo americano no contexto da *guerra fria*. Sob o discurso da defesa de uma soberania nacional e justiça social, Artigas desenvolveu uma arquitetura com supostas características nacionais, em continuidade com o axioma consagrado pela Escola Carioca; criando, porém,

uma expressão regional distinta das formas atingidas pela experiência anterior. Afinal, não bastava apenas lutar contra o inimigo capitalista: também era necessário suplantar os eternos rivais cariocas.

A postura anti-histórica universalista das vanguardas construtivas após 1918, e a retomada dos seus ideais pela Escola de Ulm depois da Segunda Guerra, tentava estabelecer uma relação de forças mais equilibrada na permanente polarização entre expressão universal *versus* nacionalismo e regionalismo. Após 1945 ocorreriam experiências convergentes à primeira alternativa, como o *expressionismo abstrato*, que buscava reabilitar o sacrificado âmbito individual-existencial. As expressões culturais anteriores à Segunda Guerra encontraram-se valorizadas por questões coletivas, como o conteúdo crítico social do expressionismo gráfico alemão e o nacionalismo próprio das ideologias de direita; nacionalismo que também retornaria vigoroso no Brasil do pós-guerra, a partir do alinhamento de artistas e intelectuais ao Realismo Socialista, como resistência ao imperialismo capitalista da *guerra fria*.

Esse teor nacionalista subjacente às duas produções mais destacadas da arquitetura moderna brasileira – Escola Carioca e *brutalismo paulista* –, e a consequente imposição de um caráter nativo determinado, foi motivo do julgamento parcial que recaiu sobre os casos desalinhados. Ocorre, deste modo, uma ideia consensual de inferioridade da arquitetura moderna produzida em Porto Alegre – quase indigência na visão de alguns –, às duas produções hegemônicas da arquitetura moderna brasileira. A inconformidade com este cenário pessimista motivou a necessidade de se contrapor uma visão distinta sobre a produção moderna local, examinando com mais equilíbrio o ocorrido.

Uma observação retrospectiva propõe-se a equacionar com justeza os resultados atingidos pela arquitetura moderna local, seus méritos e vicissitudes, demonstrando o preconceito contido no julgamento ao qual foi submetida a produção local, ao serem adotadas aquelas experiências vencedoras como parâmetro; e assumindo a verdadeira parcela de responsabilidade pelos seus próprios percalços. Existe uma consciência tácita da contingência humana que produziu uma arquitetura local contida, mas que se torna difícil de ser verbalizada pela sua composição complexa. Ao ser tentado a delimitar a questão de forma sintética, Júlio N. B. de Curtis incorre numa definição esquemática, quando se refere ao advento da arquitetura moderna local:

“Posições de vanguarda seriam assumidas por nossos profissionais com a ruptura do contraponto definido desde a nossa formação: bravura militar, exigida pela formação de nosso território; e timidez intelectual, consequência de uma economia atrofiada, incapaz de permitir o lazer criador” (Curtis: 2003, p. 137).

A arquitetura moderna produzida em Porto Alegre refletiu de modo conflituoso as produções hegemônicas brasileiras ditadas a partir do eixo Rio-São Paulo. Como ocorria em todo País, adotou uma sintaxe corbusiana no momento inicial, filtrada através do exemplo próspero da Escola Carioca. No entanto,

deparou-se com a inconciliável vocação regional daquela experiência, baseada na busca de uma “origem”; caminho que se tornou possível a partir dos desdobramentos ao formato inicial restritivo do Movimento Moderno, ocorridos a partir dos anos trinta. A exuberância, extroversão e sensualidade atribuídas àquela produção – características regionais responsáveis pelo seu êxito internacional –, mostraram-se incompatíveis com o contexto físico e humano local do sul; o que buscou ser demonstrado através da permanência “genética” de determinadas características da tradição, transmitidas à arquitetura moderna através de soluções análogas. Uma incompatibilidade à qual também convergiu o desgaste natural daquele modelo, nos anos cinquenta, acentuado pela crescente crítica aos excessos do *livre-formismo* praticado no Brasil.

Deste modo, a arquitetura moderna produzida inicialmente em Porto Alegre manteve-se em conflito entre seguir um modelo regionalista inadequado, adotar uma sintaxe corbusiana mais genérica e universal, ou enfrentar a difícil tarefa de buscar uma expressão própria, a exemplo do modelo carioca. Tarefa que esbarrava no desconhecimento de uma tradição a ser recuperada e no preconceito do modelo teórico imposto contra a rica e diferenciada herança eclética local.<sup>21</sup> A partir de um viés político, arquitetos locais passavam a condenar os excessos formais da produção carioca, alinhando-se a outros detratores integrantes da esquerda paulista, como o crítico Mário Pedrosa. Mantinham-se aparentemente alheios aos novos rumos *construtivos* da arte e arquitetura modernas, sendo surpreendidos pelo projeto vencedor do Concurso da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (1958). Após o impacto inicial, passariam a incorporar gradualmente soluções e elementos próprios do que se simplificou como Estilo Internacional: uma convergência entre as influências miesiana, concretista e de outras tendências afins, desenvolvidas pioneiramente em São Paulo, desde o final dos anos quarenta, como contraponto ao modelo *nativista carioca* consagrado. E logo depois passaria a ser recebido o referencial do *brutalismo paulista*, que se tornaria o padrão hegemônico de arquitetura moderna brasileira nas duas décadas seguintes.

#### (ARQUITETURA COMO “EXCEÇÃO” E “ARQUITETURA MÉDIA”)

É essencial ressaltar que o trabalho ambiciona outra narrativa da arquitetura moderna brasileira, a partir de uma perspectiva periférica ainda não explorada; repensando o mito criado que acabou por deformar o conceito de arquitetura convencionado e praticado no País, e examinando a decorrência que impôs um juízo prejudicial às arquiteturas não alinhadas com aquela postura nacionalista compulsória adotada: o formato alternativo, que ampliava os rumos iniciais do Movimento Moderno, tornava-se o axioma definitivo para a produção de uma arquitetura brasileira respeitável.

---

<sup>21</sup> O barroco e as soluções populares do Brasil-colônia foram eleitos como expressões legítimas de uma tradição brasileira; e o neoclassicismo *Beaux Arts* parcialmente, proveniente da Academia Imperial de Belas Artes, como Comas buscou demonstrar em sua Tese *Precisões Brasileiras*.

Êxitos escassos parecem estimular contornos ufanistas brasileiros flagrados com frequência. Ocorre uma avaliação distorcida da arquitetura moderna nacional consagrada, tornando-a uma produção inquestionável como unidade, impermeável à crítica isenta que reavalia permitindo continuidade e superação. Há uma tendência dominante de recuperação daquela produção de modo nostálgico, que resulta um tanto acrítica. Ainda que pesem os méritos indiscutíveis de parte expressiva da produção realizada – obras exemplares que constituíram importantes precedentes para uma prática mais ampla –, esse espólio valioso originou uma escala de valores subjetiva que se demonstra prejudicial e necessita ser mostrada.

Movido pela ideologia nacionalista de suas origens, o mito acusado propunha uma expressão nativa – ou acento regionalista, brasilidade – como requisito essencial para a existência de uma arquitetura brasileira legítima. Essa alternativa fértil transformada em prescrição restritiva, encontrou subsídios no conceito de *gênio artístico* de Hipolyte Taine: uma interpretação das características do *meio* definido pelos requisitos *raça, meio físico e contexto histórico*; conceito tomado por Lucio Costa em sua construção teórica que funcionou como suporte às especificidades da arquitetura moderna brasileira. Há vestígios da crença em “inatismos”, presentes nessa formulação instituída, demonstrando o desejo de explicar os caminhos adotados através de determinismos antropológicos. Se Lucio procurava, num momento inicial, expressar uma identidade brasileira através da recriação depurada de formas e soluções da arquitetura tradicional aceita, num momento seguinte incluiria outras maneiras menos literais de representar o que chamou de “nosso próprio gênio nacional”. Feições que haviam transparecido no Pavilhão de Nova York, cristalizando-se no conjunto de edifícios da Pampulha; uma manifestação que ele afirmava já haver ocorrido através de Aleijadinho, no século XVIII. A seguinte transcrição ilustra sua consciência das duas instâncias possíveis:

“Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, tal como também o fora na arte da Idade Média e no Renascimento, a arquitetura brasileira de agora [...] já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e as técnicas do tempo, através de determinadas individualidades do **gênio artístico nativo** [grifo do autor].”<sup>22</sup>

Da mesma forma que o gosto barroco se incorporou ao *gênio brasileiro*, segundo o constructo de Lucio calcado na teoria positivista de Taine, esse gosto norteou uma crítica hegemônica, escolhendo como elementos representativos de uma Nação continental a *extroversão e sensualidade* próprias de uma expressão carioca; mítica nativa à qual a Escola Paulista deu continuidade, ao constituir uma retórica formal identificada como representativa daquela cultura regional. Desnecessário dizer que, além das bases teóricas nacionalistas

<sup>22</sup> Lucio Costa em “Depoimento de um arquiteto carioca” (1951), op. cit. págs.197-198.



cultivadas, nos dois casos ocorreu o outro fator fundamental para atingir o sucesso: as oportunidades oferecidas permitiram que fossem colocadas em prática amplamente.

Além de contar com a síntese de soluções abstraídas da tradição, o mito criado estimulou uma liberdade formal sem restrições, atribuída ao falacioso dom artístico brasileiro inato, onírico e transgressor. Uma postura fundada no estímulo constante à licenciosidade artística, que prometia suprir nossas deficiências formativas históricas através da eliminação de regras e prescrições próprias da arquitetura. Persiste uma apologia à capacidade de improviso brasileira, que se conecta à liberdade formal herdada das *free-forms* daquele período de apogeu. Tudo isso deságua na ideia consensual da arquitetura como obra de exceção, no incorrigível desejo de transformar programas singelos em pequenos “espetáculos”. Deslizes frequentes cometidos em situações impróprias, em detrimento de uma *arquitetura corrente* – produção mais extensa de “qualidade média” – e do tecido urbano resultante que dá corpo às cidades.

Neste aspecto aloja-se, sem dúvida, uma das mazelas responsáveis pelo desaparecimento da significativa produção moderna brasileira sem propiciar continuidade: o aprendizado disciplinar da arquitetura, sedimentado a partir daquelas experiências exemplares, capitulou à valorização desmedida do “gênio artístico nativo”, com suas obras de exceção correspondentes. Fatos que lesaram profundamente o conceito de arquitetura praticado, como disciplina que estabelece interfaces entre questões técnicas, artísticas e culturais.

Desincompatibilizada com os ideais de uma identidade nacional mais abrangente, a produção periférica sulina padeceu e padece da visão crítica consolidada. Uma experiência à espera de “rescaldo” e contextualização na produção nacional recente, de modo menos apaixonado e mais equilibrado.

## CAPÍTULO 1

### **(ATÉ 1930) O ECLETISMO NA REPÚBLICA VELHA, AS VANGUARDAS EUROPEÍAS E O FORMATO INICIAL DA ARQUITETURA MODERNA**

Acomodada às margens do Guaíba, um manancial que lhe proporciona características próprias, Porto Alegre sofreu sua limitação física. Posicionado sobre a península, o sítio inicial tornou-se o centro da cidade em crescimento; centro que na realidade configurou-se como um vértice. O problema tentou ser amenizado através de sucessivos aterros: a partir da “Rua da Praia” (Andradas) até o cais do porto atual; na Ponta do Gasômetro e Parque da Harmonia; e no bairro Praia de Belas e Parque Marinha do Brasil. A expansão próxima ao Parque dos Açorianos possibilitou a construção de fragmentos urbanos do tipo *cidade funcional*, como o Centro Administrativo do Estado e a Avenida Loureiro da Silva com seus prédios institucionais: a quimera da “cidade no parque”. O aterro da Praia de Belas também proporcionou uma experiência tímida sobre “tábula rasa”, ao gosto da Carta de Atenas: um arruamento descontínuo com implantação de *blocos* isentos pelos afastamentos laterais, idealizado pelo Plano Diretor instituído em 1959 (figs. 1 e 2).

Situada sobre o paralelo 30, a cidade possui um clima temperado úmido com estações definidas: um verão que atinge temperaturas máximas que se aproximam de quarenta graus centígrados; e um inverno onde são registradas temperaturas próximas de zero, durante as madrugadas. A inconstância climática, com trocas de temperatura significativas em curtos espaços de tempo, e a alta umidade presente tanto no calor como no frio, são agravantes que aumentam o desconforto das estações contrastadas, dificultando a obtenção de condicionamento ambiental natural nas edificações; além de colocar à prova sua durabilidade. Os ventos frios sopram de sul e sudoeste (pampeiro e minuano), aliando-se à carência de sol destas orientações. Especialmente as fachadas voltadas para oeste são castigadas pelo sol forte do verão. Um regime de chuvas abundantes agrava as exigências de cuidados com coberturas e outras proteções contra a água, a qual se constitui num dos principais inimigos das construções.

1



2

Figuras 1 e 2: Dois ângulos da cidade a partir de seu sítio original, a península. O grão denso do tecido tradicional evidencia as bordas redefinidas pelos sucessivos aterros. A face oposta ao porto constituiu uma superfície contínua de parques, abrigando diversos edifícios institucionais ao modo preconizado pelas teorias da “cidade funcional”. Fonte: Henrique Amaral.

Alguns dados populacionais de Porto Alegre podem fornecer uma noção mais precisa de suas dimensões, de seu processo de crescimento e significação dentro de um contexto nacional. A cidade passaria de 52.186 habitantes à entrada do período republicano, em 1890, para 130.227 habitantes em 1910 e 275.658 habitantes em 1940, atingindo 641.173 habitantes em 1960. O maior índice de crescimento populacional foi registrado na primeira década de noventa, com uma taxa de 5,9% ao ano, seguido pela década de 1950, que atingiu uma taxa anual de crescimento de 5,0%, refletindo o período em que ocorreu uma metropolização da cidade, demonstrada pela intensa construção de edifícios altos e ocupação de bairros.

Às vésperas da proclamação da República, a cidade de São Paulo mantinha um número de habitantes semelhante ao de Porto Alegre, quando iniciava sua descomunal explosão de crescimento. A produção do café tornava-se um atrativo para a mão de obra imigrante, especialmente italiana, o que levou aquele Estado a receber mais de um milhão deles em menos de dez anos, a contar de 1905. Nesse ritmo vertiginoso, a cosmópolis emergente atingia meio milhão de habitantes em 1920. A Capital da República, por sua vez, já apresentava cerca de meio milhão de habitantes em torno da virada do século, ultrapassando a soma de um milhão antes de 1920 (Singer: 1977).

Além da geografia diferenciada, o extremo sul do País também apresentou características socioculturais contrastantes com as demais regiões brasileiras. Desde suas manifestações primitivas, a arquitetura local desenvolveu algumas qualidades regionais próprias, como uma resposta adequada ao contexto específico. Como não poderia deixar de ocorrer, os resultados materiais atingidos pela arquitetura moderna produzida em Porto Alegre – maior cidade brasileira ao sul do eixo Rio-São Paulo no período – são indissociáveis dessa contingência física e humana na qual a experiência ocorreu.

Os fatores geográficos atuaram diretamente sobre a concepção da arquitetura, atendendo às necessidades de um clima diferenciado do centro do País, de onde provinham os referenciais adotados; e através dos recursos materiais disponíveis, não mais limitados à mesologia – numa era industrial consolidada –, mas à disponibilidade de materiais e produtos compatíveis com o lugar, do ponto de vista econômico e das qualidades físicas. A geografia também agiu de modo indireto, contribuindo para definir características culturais e psicológicas da sociedade, conformando o caráter do povo a partir de fatores como as atividades econômicas desenvolvidas, as relações sociais que se estabeleceram como consequência, mas também a partir da ação do próprio clima e da paisagem sobre os costumes e o temperamento do grupo humano. No caso de Porto Alegre, a tradição pecuária gaúcha, propiciada pelo relevo e cobertura vegetal, marcou a sociedade de modo profundo, caracterizando-a por uma essencialidade e contenção próprios de sua rusticidade, contribuindo para estratificá-la de forma particular.

Neste mesmo sentido, fatores aparentemente irrelevantes como a ausência do mar e do clima quente convidativos à descontração, próprios das cidades litorâneas do Brasil tropical, acentuaram as diferenças da população local ao tipo brasileiro dominante. São componentes físicos aos quais poderia ser conjugada a ausência de uma tradição barroca local, tão presente (e reiterada) nas antigas cidades brasileiras do período colonial; uma ausência motivada pela tardia ocupação meridional do País. Opostamente, um culto de quase meio século à ideologia positivista pelos líderes políticos no poder, embebeu a cultura local no momento da consolidação de uma sociedade urbana, transmitindo determinadas características à produção artística e arquitetônica a partir do mecenato oficial.

O estabelecimento de imigrantes alemães no Estado, a partir de 1824, e italianos, a partir de 1875, entre outros contingentes menos expressivos, foram contribuições importantes para a particularização da sociedade local frente ao contexto brasileiro. Se a economia baseada na pecuária dominante moldou uma determinada sociedade, os contingentes imigratórios europeus posteriores, alemães e italianos de modo majoritário, desenharam um novo perfil socioeconômico do Estado. A participação substantiva dos imigrantes urbanos alemães e seus descendentes na economia de Porto Alegre, durante o período republicano que se estende até o Estado Novo, e a consequente contribuição cultural transmitida, foi um componente decisivo na configuração da cidade e de sua arquitetura.

Outro fator importante nessa sedimentação cultural regional foi a influência proveniente da fronteira platina. Especialmente a proximidade com o Uruguai e a antiga conexão à Montevideu por água e pela estrada de ferro implantada no último quartel do século XIX, estabeleceram vínculos entre o país vizinho e o Estado gaúcho. O refinamento dos produtos europeus disponíveis no comércio e a qualidade dos serviços oferecidos naquela capital, criaram hábitos como a compra de enxovais em magazines como o famoso London-Paris (que podiam ser encomendados por catálogos nas cidades do interior gaúcho), de móveis e outros bens; mais do que isto, Montevideu tornou-se um referencial cultural para o Rio Grande do Sul. Esta influência é atestada na arquitetura das últimas décadas do século XIX e começo do século XX, em algumas sedes rurais da região denominada Fronteira e cidades como Pelotas e Jaguarão. O que é compreensível quando se tem presente, além da oferta de produtos, a distância – especialmente da metade sul do Estado, onde se encontravam os pecuaristas abastados – e a falta de atrativos de São Paulo até meados do século XX. A influência de Montevideu sobre Porto Alegre rivalizava com a própria Capital brasileira.

## ANTECEDENTES LOCAIS

Do mesmo modo que o contexto geográfico e o curso da história justificam parcialmente os rumos tomados pela arquitetura, seu retrospecto

contém o entendimento para determinadas feições e demandas que se manifestaram de modo atávico na produção moderna local. Quando se estabelece um “fio condutor” entre arquitetura tradicional e moderna, tornam-se compreensíveis determinadas *permanências* e soluções abstraídas por analogia; analogias que se tornaram mais literais nos casos com acento regionalista, como a Escola Carioca, na qual foram reciclados elementos e arranjos arquitetônicos de forma sintética, cuja função era suprir anseios semânticos, além das necessidades físicas, transmitindo os significados representativos de uma cultura regional. Um olhar retrospectivo mais extenso permite examinar as marcas subjacentes do *lugar* impressas na arquitetura, transpondo por metonímia as características da natureza e do comportamento da sociedade para a produção, como a *exuberância*, *extroversão* e *sensualidade* atribuídas à arquitetura carioca.

Já se tentou justificar o resultado material da arquitetura tradicional gaúcha através de abordagens superficiais e esquemáticas. O pioneirismo das sedes de estâncias e fazendas da pecuária – correspondentes locais da casa rural do Brasil Colônia e Império – já demonstrava que o fato dessa casa ter sido, via de regra, menor e mais rústica que as casas-grandes das monoculturas canavieiras e cafeeiras, não se devia à pura e simples questão econômica, mas um conjunto de fatores mais complexo. O núcleo familiar divisível, não patriarcal como na casa-grande da monocultura, ocorreu em função das propriedades extensas e do processo produtivo de ocupação do território, não motivando a ampliação de casas nas proporções da região cafeeira, ou da cultura açucareira do Nordeste e de Campos. O primitivismo pioneiro e a carência de mão-de-obra escrava, menos necessária nos trabalhos com o gado, levou os patrões a trabalharem ao lado de peões e escravos, como Saint'Hilaire e outros viajantes flagraram com frequência.<sup>1</sup> A mão-de-obra escrava apresentava uma consequente ociosidade nas entressafras das monoculturas, tornando-se potencialmente construtiva. E a presença da mulher à frente da estância sulina, em contato direto com os serviços durante as longas e usuais ausências dos estancieiros, foi outro fator que reduziu a possibilidade de aristocratização daquela sociedade (Luccas, 1997).

No sentido oposto, deve-se ressaltar que Saint'Hilaire constatou grandes fortunas locais, em 1821, admirando-se com a rusticidade dos habitantes, que não se permitiam o conforto de uma lareira, muito menos usufruir de seus capitais com outros requintes.<sup>2</sup> Portanto, a explicação não

---

<sup>1</sup> O caso das charqueadas constituía uma exceção, o que se refletiu no comportamento um tanto aristocrático da sociedade pelotense.

<sup>2</sup> Em depoimentos como estes: “tem-se a impressão que esta Capitania é extremamente rica, embora a montagem das casas e o modo de viver de seus habitantes não aparentem tal riqueza” (Saint-Hilaire: 1974, p. 47); e “várias vezes tenho assinalado a existência de homens muito ricos nesta Capitania. Inúmeros são os estancieiros que dispõem de uma renda de até 40.000 cruzados; no entanto um campônio francês, com mil escudos, vive com mais conforto” (Saint-Hilaire: 1974, p. 193).

pode ser formulada através de uma simples relação econômica de causa-efeito, como já se quis afirmar de modo determinista. Este perfil cultural e comportamental da sociedade gaúcha do terceiro quartel do século XX, não parecia tão distante dos resultados materiais daquela arquitetura moderna contida, um fator que merece ser considerado.

A incipiente e rústica arquitetura estancieira passou a adotar tardiamente, nas regiões mais ricas – Campanha e Sul do Estado –, algumas características ecléticas assimiladas mais pela região do Prata, onde estava grande parte de seus vínculos comerciais e referenciais, do que pelo próprio Império. Foi quando floresceu uma arquitetura um pouco mais vistosa em proporções, qualidade construtiva, e esmero artístico. A partir da segunda metade do século XIX, também remanescem em Porto Alegre prédios de maior qualidade construtiva e plástica, como o Teatro São Pedro, o Hospital Beneficência Portuguesa e o Asilo Padre Cacique, entre outros.

#### (REPÚBLICA VELHA E ECLETISMO: 1889-1930)

Inspirado no ideário positivista de Augusto Comte e apoiado pelo Presidente Floriano Peixoto, Júlio de Castilhos redigiu a Constituição Estadual (1891), sob a qual foi amparada a longa ditadura que o Rio Grande do Sul foi submetido. Uma atitude que resultou na Revolução Federalista de 1893, guerra civil sangrenta responsável pelo acentuamento da polarização característica do povo rio-grandense, dividindo o Estado entre *republicanos* e *liberais* federalistas. O período seguinte proporcionou aquela imagem tradicional da Capital gaúcha que persiste, primeiro através de prédios ecléticos de feições clássicas italianas, como o Paço Municipal (1898), e francesas ou afrancesadas, como o Palácio do Governo do Estado (1909) e a Biblioteca Pública Municipal (1912), respectivamente; logo depois, incluindo edifícios ecléticos com inspiração alemã mais exuberante – qualificada como neobarroca –, como as sedes da Delegacia Fiscal (1914) e do Correios e Telégrafos (1913); ou com linhas germânicas mais contidas, de filiação renascentista, como a Igreja São José (1924) e o Orfanato Pão dos Pobres (192-) (figs. 3, 4, 5 e 6).

Até o começo do século XX, o eixo Pelotas-Rio Grande constituía o centro urbano mais importante do Estado, como demonstram os dados econômicos; uma posição alcançada através da produção de charque, da existência de um porto marítimo e instalação de indústrias do porte da tecelagem Reinghantz, cuja primeira fábrica do grupo começou a operar em 1874. A partir daquele momento, a supremacia econômica transferia-se para Porto Alegre. Entre as causas da mudança estava o aumento da participação econômica dos imigrantes alemães na cidade, motivado pela rede de comércio local e de exportação de produtos agrícolas e manufaturados que estabeleceram com suas colônias e com as colônias italianas da Serra; a indústria incipiente implementada na região, como consequência da criação de um mercado consumidor e dos incentivos dados pela República após a



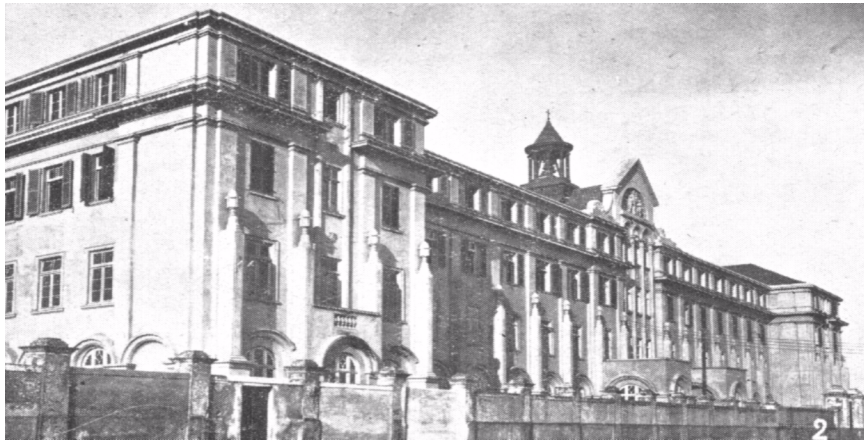
3



4



5



6

Figura 3: O Paço Municipal (1898), de João Antônio Carrara Colfosco, com suas linhas ecléticas derivadas do classicismo italiano. Fonte: José Loureiro da Silva [et al.], *Um plano de urbanização*, p. 27.

Figura 4: O Palácio Piratini (1909), projeto do arquiteto francês Maurice Gras. Fonte: autor.

Figura 5: Os edifícios da antiga Delegacia Fiscal (1913) e do Correio (1912), ambos de Wiederspanh, com suas torres assimétricas emoldurando a avenida Sepúlveda. Fonte: Arquivo Carlos Alberto de Almeida Hack.

Figura 6: O Orfanato Pão dos Pobres, de Josef Lutzemberger, com suas linhas ecléticas mais contidas de influência neorrenascentista germânica. Fonte: Arquivo Carlos Alberto Almeida Hack.



abolição da escravidão<sup>3</sup>; e uma estrutura financeira criada pelos próprios alemães, que chegou a incluir um banco comercial.

Também devem ser consideradas as dificuldades que a economia gaúcha – baseada na pecuária – passava a enfrentar no começo do século XX; um sistema produtivo do qual o eixo Pelotas-Rio Grande era o principal centro urbano. E iniciativas específicas, como as obras de melhoria do porto da Capital (1913-20), através da construção de armazéns, cais, e dragagem do canal de acesso aumentando a profundidade para 5,1 metros, tornando-o compatível para receber navios de maior calado; o que garantiu a expansão comercial da cidade, competindo em iguais condições com o porto de Rio Grande. Em 1921, as exportações através do porto da Capital já superavam aquele (Singer: 1977, p. 181).

Na última década do século XIX, Porto Alegre entrava em um processo acelerado de industrialização. Surgiam a metalúrgica Berta, a tecelagem Fiateci, a fábrica de calçados Cia. Progresso Industrial, a fábrica de tecidos Cia. Fabril Porto-Alegrense, a Fábrica de Pregos Pontas de Paris, a Cia. Fábrica de Vidros Sul-brasileira e muitas outras. Os dados percentuais da participação do Estado na produção industrial do País (na qual a cidade mantinha a quarta parte ao longo de décadas), demonstram sua importância no contexto brasileiro daquele período, logo abaixo dos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>4</sup> A prosperidade da Capital gaúcha no período e a participação da comunidade de origem alemã nesse processo, propiciou a imigração de diversos arquitetos daquela região europeia; profissionais cujo trabalho forneceu à cidade uma imagem que a distinguiu das outras capitais brasileiras. Deste modo, a Porto Alegre daquela época foi designada com justiça como “cidade dos alemães” (fig. 7).

A posição geográfica intermediária aos eixos Buenos Aires–Montevideu e Rio de Janeiro–São Paulo, propiciava dividendos à vida cultural da cidade. Companhias de dança, líricas, teatrais e músicos apresentavam seus *ballets*, óperas e operetas, representações, concertos e recitais. Em 1915, por exemplo, cantava no teatro São Pedro a soprano Amelita Galli-Curci, a mais destacada personagem do canto lírico à época. O pianista Arthur Rubinstein apresentava-se em recital na mesma casa, em 1928. No festejado ano de 1935, a temporada incluía a consagrada soprano brasileira Bidu Sayão, entre outros artistas de renome internacional.

---

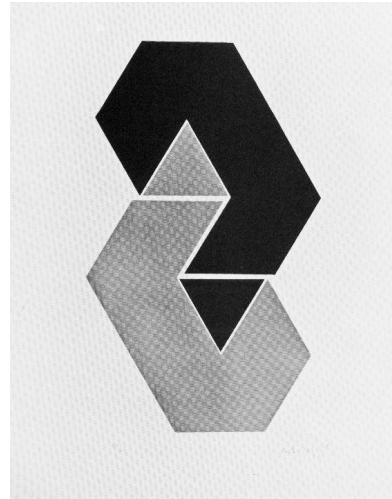
<sup>3</sup> O novo governo republicano reduziu as vantagens existentes para a importação de produtos estrangeiros, a partir da desvalorização da moeda na política de *Encilhamento*; e criminalizou o contrabando habitual, especialmente nas fronteiras do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina (Pesavento: 1994, p. 76).

<sup>4</sup> O Estado atingiu 14,9% da produção industrial em 1907, abaixo de Rio de Janeiro com 33,1%, e São Paulo com 16,5%. Em 1920, São Paulo já se encontrava na primeira posição, com 31,5%, e Rio Grande do Sul seguia em terceiro com 11,0%. A concentração percentual de São Paulo continuou a crescer, atingindo 53% em 1958. O Rio Grande do Sul foi superado por Minas Gerais em torno do ano de 1938, com 10,7% contra 11,3%, reassumindo logo depois sua terceira posição, apesar de seu percentual manter-se em declínio, atingindo 8,1% em 1958 (Singer: 1977, p. 177).

7



8



9

Figura 7: A fisionomia da cidade justificava o título de “cidade dos alemães”, nas primeiras décadas do século passado. Fonte: Arquivo digital Carlos Alberto de Almeida Beck (fontes diversas).

Figura 8: Olaria (1955), de Trindade Leal. Fonte: Marilene B. Pieta, *A modernidade da pintura no RGS*, p. 130.

Figura 9: Serigrafia I (1971), de Rubens Galant Cabral. Fonte: Catálogo *Arte gaúcha 1974*, p. 78.

A literatura também florescia nas primeiras décadas de noventa, através de diversos autores locais; o que culminou com o surgimento de nomes de projeção nacional como Érico Veríssimo, Vianna Moog, Dionélio Machado e Mário Quintana. Se o gaúcho Álvaro Moreira projetava-se no Rio de Janeiro, outros intelectuais da terra transitariam pelo modernismo nos anos vinte: Augusto Meyer criaria a revista *Madrugada* (1926) com Sotero Cosme; e Raul Bopp se destacaria com a poesia *Cobra Norato* (1928), na qual exprimiu “o primitivismo pesquisado pela antropofagia, reunindo a busca das raízes nacionais à manifestação do inconsciente, vale dizer, dos resíduos instintivos do indivíduo, indomados pela civilização” (Zilberman: 1992, p. 21).<sup>5</sup> No entanto, o regionalismo vigente na literatura local desde o último quartel do século XIX eclipsaria um modernismo nos moldes paulistanos, baseado na busca de uma *origem*. A expressiva produção literária local estabeleceu uma relação gregária com a importante editora que surgia, a Livraria do Globo. Estimulado pelo Governador Getúlio Vargas, Henrique Bertaso criaria a Revista do Globo, em 1929, uma publicação que se destacou no cenário nacional.

A mesma atividade editorial impulsionava as artes plásticas locais, através do espaço aberto para ilustradores como Ernst Zeuner, João Fahrion, Gastão Hofstetter e Carlos Scliar. No entanto a pintura, o desenho e a gravura mantiveram-se conservadoramente presas à representação realista da tradição acadêmica. Umas poucas experiências na direção da pintura cubista foram aventuradas tardiamente por artistas como Trindade Leal, em meados dos anos cinquenta, através do que Marilene Burtet Pieta (1995, p. 123-124) chamou de “esquemas picasseanos”: obras como *Olaria*, *Bagual* e *Ginete*, pertencentes ao acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), demonstram uma afinidade com a sintaxe da *Guernica* (fig. 8). Somente no final dos anos sessenta, a influência concretista atingiria a arte local em alguns casos quase isolados, como as gravuras e serigrafias de padrão geométrico de Rubens Galant Cabral e Luiz Barth (fig. 9).

Além dos edifícios remanescentes, os microfilmes e cópias existentes no Arquivo Público Municipal de Porto Alegre constituem um instrumento importante para o exame retrospectivo do período. Fornecem uma visão panorâmica precisa da estratificação formal da cidade através das décadas, apresentando projetos com sotaque alemão, versões de um *art-nouveau* primitivo local e de ecletismos com acento francês e italiano mencionados; os chalés são numerosos, aparecendo frequentemente em madeira, com os oitões ornamentados com lambrequins. Os anos trinta apresentam uma incidência extensa do *art-déco* em sua versão local, arquitetura de apelo fácil, de concepção menos intelectualizada que as vanguardas modernas da mesma época. Às vezes, uma arquitetura indefinida entre o *déco* e um moderno de características expressionistas, com eventuais aplicações geométricas. Ainda

---

<sup>5</sup> O contato entre Bopp e o grupo modernista de São Paulo foi amplamente documentado.

nos anos trinta surgem os primeiros exemplares dentro do estilo *californiano*<sup>6</sup>, que passa a disputar a supremacia dos anos quarenta em situação de igualdade com o *déco* e o moderno emergente, incidindo com menor intensidade a partir dos anos cinquenta. E finalmente à aproximação da metade do século, são registrados os primeiros projetos modernos influenciados pela Escola Carioca, de linhagem corbusiana predominante.

Do mesmo modo que ocorreu no restante do País, o período eclético da arquitetura local coincidiu aproximadamente com a República Velha. Diferente do acento *Beaux-Arts* da Capital Federal, a cidade apresentou um grande número de edifícios representativos da cultura germânica, projetados por arquitetos como Theodor Wiederspahn, Richard Wriedt e Josef Lutzenberger. Wiederspahn foi quem legou a parte mais extensa e significativa desta produção, na qual destacam-se, além da Delegacia Fiscal e dos Correios e Telégrafos (fig. 10), a Cervejaria Continental (etapa inicial de 1908), a Faculdade de Medicina (1913) e o Edifício Ely (1922), entre muitos outros exemplos. Uma arquitetura marcada pela profusão de elementos presentes numa composição mais livre, com formas que remetiam ao barroco daquela região centro-europeia, como os frontões com volutas, as cúpulas metálicas com formas "capacetóides" típicas daquela origem, colunas, cariátides, pináculos, tudo dentro de uma exuberância harmônica contrastante com o comedimento clássico dos ecletismos afrancesados e italianizados. Obras que apresentaram, entretanto, distribuições interiores dentro dos padrões acadêmicos de racionalidade.

Em menor número que os alemães, os arquitetos italianos ou com ascendência italiana também deixaram sua contribuição na arquitetura eclética da cidade. Depois da antiga Intendência Municipal (1898), projetada por João Antônio Carrara Colfosco, seguiram-se edifícios como a Galeria Chaves (1928), da autoria de Agnelo Nilo de Luca, e a atual residência do vice-governador (1928), de Armando Boni, entre outros (fig. 11).

Além dos exemplos *art-nouveau* primitivos mencionados, com frequência contaminados por elementos do repertório eclético vigente, a cidade apresentou exemplares mais puros daquela concepção, como a Farmácia Carvalho (1908); e até refinados como a Casa Godoy (c.1910) (figs. 12 e 13). Também ocorreram exemplos mais sofisticados daquela sobreposição entre ecletismo e *art-nouveau*, como a Confeitaria Rocco (1910), de Salvador Lambertini.

A fundação da Escola de Engenharia, em 1896, e a abertura do curso de arquitetura dentro dos moldes politécnicos, em 1898, representou uma fonte alternativa de profissionais dentro de um mercado formado predominantemente por estrangeiros. O primeiro profissional graduado no curso foi Manoel Itaquy, em 1901, que se tornaria o professor da escola a partir de 1906. Itaquy realizaria diversos projetos destacados do período, tendo a Universidade que surgia à

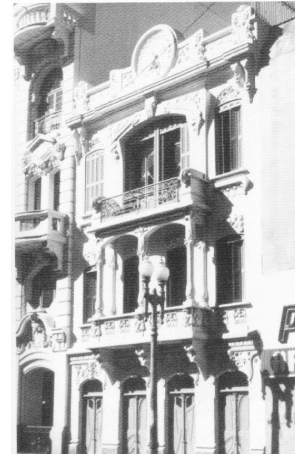
---

<sup>6</sup> O *mission style* surgiu na Califórnia como recuperação das raízes locais, baseado na tradição colonial hispânica. A disseminação do que chamamos no Brasil de *californiano* é atribuída à mídia cinematográfica de Hollywood, através de filmes e revistas.

10



11



12



13

Figura 10: Faculdade de Medicina (1913) de acordo com o projeto original de Theodor Wiederspanh, com os as duas alas arrematadas por torreões e unidas pelo saguão curvo. Fonte: cartão postal da época.

Figura 11: A fachada *art-nouveau* da Farmácia Carvalho (1908). Fonte: JNB de Curtis, *Vivências com a arquitetura tradicional do Brasil*, p. 135.

Figura 12: As formas *art-nouveau* refinadas da Casa Godoy (c.1910). Fonte: JNB de Curtis, *Vivências com a Arquitetura tradicional do Brasil*, p. 136.

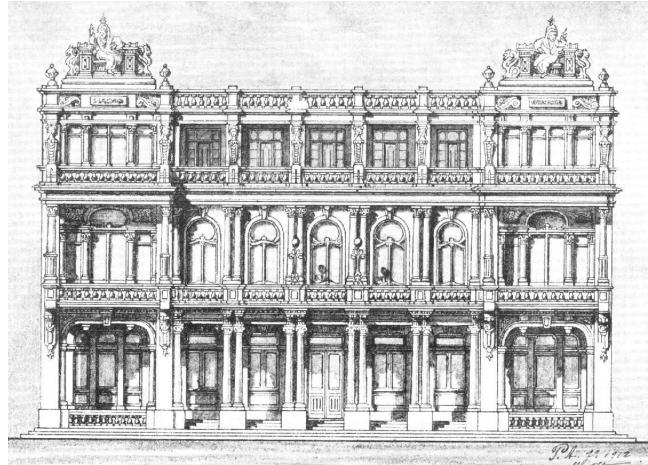
Figura 13: O “palacete” Santo Menegheti (1928), atual residência do vice-governador do Estado, da autoria de Armando Boni. Fonte: cartão postal.

época como importante cliente. Foi autor de projetos como o Instituto Astronômico e Meteorológico (1906), o Instituto Parobé (1907), o Ginásio Júlio de Castilhos (1908, incendiado) e a Escola de Agronomia e Veterinária (1912) (fig. 14). O curso foi prejudicado pelas sucessivas reformas que sofreu, especialmente a partir de 1911, quando foi criado o curso de engenharia civil e o ensino de arquitetura desapareceu gradualmente (Weimer: 2003, p. 161-175).

Uma característica fundamental que a arquitetura local adquiriu no período eclético foi a noção de um projeto de cidade, da configuração dos espaços públicos a partir das edificações. Uma iniciativa precursora neste sentido teriam sido os prédios gêmeos (em volume e tratamento de fachadas) do Teatro São Pedro e Tribunal de Justiça, construídos em meados do século XIX. No começo do século XX, o conjunto formado pela Avenida Sepúlveda, o Pórtico de ferro do cais do porto (1919) e os prédios da Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos constituíram um espaço público exemplar desta concepção de cidade; prática que se perpetuou até os anos quarenta, através de empreendimentos como o edifício Sulacap (1938) de Arnaldo Gladosch, que constituiu o perímetro do quarteirão salientando as esquinas com tratamentos e gabaritos diferenciados; e que apresentou a galeria coberta, um equipamento urbano por excelência (fig. 15). Uma proposta que remetia ao conceito de urbanismo praticado pelo francês Alfred Agache.

A economia gaúcha viveu uma alternância de períodos de prosperidade e recessão, nos anos que antecederam a experiência da arquitetura moderna local. No final da primeira década do século XX, iniciava-se uma crise na agropecuária rio-grandense, um Estado no qual as atividades industriais e comerciais estavam subordinadas ao setor agrário: as exportações que mais se destacavam naquele momento eram o charque e o couro, à frente da industrialização crescente. O charque gaúcho apresentava uma baixa competitividade frente ao produto da região do Prata, e também passaria a sofrer a concorrência da produção de Estados como Minas Gerais, que se voltava para uma economia de subsistência a partir da crise enfrentada pela superprodução do café, um pouco antes.

O poder das decisões políticas encontrava-se entre as oligarquias do centro do País, abaixo da economia cafeeira exportadora, predominantemente paulista. Os pecuaristas e charqueadores gaúchos não conseguiam que o charque platino fosse taxado, como defesa ao produto local; e que o sal de Cádiz utilizado fosse desonerado das altas taxas, como forma de privilegiar o produto nordestino. A produção agrícola também enfrentava o esgotamento do solo e o fracionamento excessivo das terras, sofrendo a concorrência de produtos provenientes de regiões próximas ao centro do País. A Primeira Guerra proporcionou um alívio a esta situação, facilitando a exportação dos produtos locais; o que gerou um período de riqueza. O cultivo do arroz foi outra atividade



14



15



16

Figura 14: Projeto de reforma da Escola de Engenharia (1912), de Manoel Itaquy. Fonte: cartão postal.

Figura 15: Perspectiva do edifício Sulacap (1938), de Arnaldo Gladosh. Fonte: José Loureiro da Silva, *Um plano de urbanização*, p. 66.

Figura 16: Viaduto Otávio Rocha. Fonte: cartão postal.



que cresceu durante a guerra, abastecendo os mercados do Uruguai e Argentina, a partir da paralização das remessas do produto italiano (Pesavento: 1994, p. 75).

No entanto, a situação de bem-estar não perduraria por muito tempo. No pós-guerra surgia uma nova crise em função da retração do consumo, reduzindo o preço dos produtos do então “celeiro do Brasil”. A frigorificação introduzida no Estado, a partir de 1917, foi composta por empresas estrangeiras que conseguiam impor o preço da carne gaúcha. Coroando este panorama, uma terceira onda de valorização do café ainda ocorreria. Os sistemas produtivos periféricos estavam orientados de modo a subsidiar a produção cafeeira, o principal produto de exportação nacional: o abastecimento do mercado com gêneros baratos era uma forma de viabilizar sua produção com baixo custo. Um sacrifício que não foi evitado pelo governador Borges de Medeiros, resultando no apoio da oposição local ao mineiro Artur Bernardes e na Revolução Constitucionalista de 1923. Reanimava-se a polarização hostil da sociedade gaúcha adormecida durante o período de prosperidade da guerra, contrapondo os *chimangos* de Borges aos pecuaristas da oposição reunidos na Aliança Libertadora. Um acordo entre as partes estabeleceu o último mandato a Borges (que já era o quinto), a partir da revisão da Constituição que impôs a “ditadura científica” de Castilhos.

Com o final de três décadas de ditadura do Partido Republicano Rio-grandense, através da Revolução de 1923, rompia-se em Porto Alegre o longo ciclo administrativo do Intendente José Montaury, iniciado em 1897. Em 1924, Otávio Rocha assumia a Intendência Municipal, dando início a um período de obras públicas importantes, a partir da retomada de ideias do Plano Moreira Maciel (1914). O novo Intendente melhorou o sistema de abastecimento de água, alargou becos e vielas, abriu avenidas como a atual João Pessoa até a Venâncio Aires; iniciou a Avenida Borges de Medeiros e seu viaduto, através do alargamento e rebaixamento da antiga rua General Paranhos (fig. 16); criou a Avenida Júlio de Castilhos sobre o aterro do Guaíba naquela área, entre outras obras importantes. Com a sua morte, em 1928, o Vice Intendente Alberto Bins iniciou uma gestão que se estendeu até o golpe de 1937, o Estado Novo, quando José Loureiro da Silva seria designado para seu primeiro mandato (Spalding: 1967, p. 167-191).

Com o fim do longo governo estadual de Borges de Medeiros, Getúlio Vargas elegia-se pelo mesmo Partido Republicano Rio-grandense (PRR). Vargas foi empossado em 1928, atendendo os interesses de ambas facções políticas. Num raro momento da história gaúcha, os interesses do Estado estiveram unidos na Frente Única Rio-grandense, o que permitiu à Vargas, vencido pelo voto na eleição presidencial, ascender ao poder através da Revolução de 1930, apoiado pela aliança das oligarquias dissidentes de Rio Grande do Sul, Paraíba e Minas Gerais. Um ano antes, a quebra da Bolsa de Nova York e uma supersafra de café seriam acontecimentos decisivos para a revisão da política exportadora centrada no produto. Estava iniciada uma nova etapa da vida política brasileira.



## O ÂMBITO NACIONAL: ECLETISMO, O NEOCOLONIAL E AS VANGUARDAS

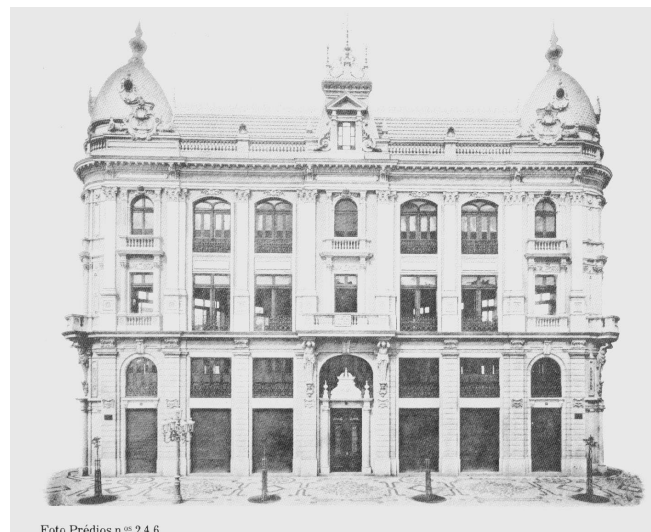
Na Capital Federal, a República Velha transcorria abaixo de um ecletismo de gosto acentuadamente *Beaux-Arts*. Durante o Governo Rodrigues Alves (1902-1906), o prefeito Pereira Passos abria a Avenida Central no tecido antigo e denso da cidade (fig. 17), seguindo os moldes dos *boulevards* parisienses de Haussman: com apenas 33 metros de largura, a nova via era alvo dos protestos do professor Morales de los Rios, que defendia um gabarito superior a cinquenta metros (Santos: 1981, p. 77). A *corniche* teve suas fachadas definidas através de um grande concurso, cujo projeto vencedor apresentava um padrão de arquitetura semelhante ao que era praticado na grande escola francesa (fig. 18). A mesma aproximação formal ocorria com os edifícios especiais que complementavam a operação, como o Teatro Municipal e a Escola de Belas-Artes (fig. 19). O Rio de Janeiro vivia uma *Belle Époque*. Paralelamente surgiriam manifestações *art-nouveau* e algumas excentricidades como a casa Virzi, que se identificava com *modernisme* catalão. Em 1917, o francês Gire projetava o Hotel Copacabana Palace e, nos anos seguintes, os arquitetos cariocas recorreriam aos “estilos” Luiz XV e Luiz XVI com frequência. A francofilia carioca demonstrava uma continuidade com a tradição iniciada na Academia Imperial de Belas Artes; uma relação que se viu fortalecida por conta do rompimento irreconciliável ocorrido entre o Brasil e sua antiga Coroa Portuguesa.

São Paulo, que era a quinta cidade brasileira em número de habitantes em 1890, saltava para a segunda posição à entrada do século XX. Os grandes contingentes de imigrantes italianos refletiam-se na arquitetura da cidade: o ecletismo produzido apresentava um acentuado sotaque italiano. O próprio Escritório Técnico Ramos de Azevedo contava com projetistas e artífices provenientes daquele país definindo a forma de seus edifícios; o que levaria Ramos de Azevedo a ser chamado “maestro da orquestra italiana”. A primeira menção ao neocolonial também ocorreria na cidade: ao ser recebido como sócio do Instituto Histórico de São Paulo, em 1912, o engenheiro português Ricardo Severo proferiu o discurso “Culto à tradição”, no qual introduzia o tema. Paulo Santos lembra que “o neocolonial não foi ideia original nossa, mas da maior parte do continente, que nas segunda e terceira décadas do século adotou uma espécie de *Doutrina de Monroe* para a arquitetura” (Santos: 1981, p. 89).

O respeitável Heitor de Melo foi um dos primeiros arquitetos a adotar o neocolonial no Rio de Janeiro, projetando alguns prédios às vésperas de sua morte, em 1920, entre os quais incluía-se um Grupo Escolar – programa que se tornou típico naquela linguagem. A partir de então seria José Mariano Filho quem assumiria o neocolonial como uma causa, acentuando sua importância na Capital, como demonstraram os diversos prédios que utilizavam o estilo na Exposição do Centenário da Independência (1922). Uma trajetória que culminou no confronto entre o médico dilettante e Lucio Costa, à entrada dos anos trinta.



17



18



19

Figura 17: Avenida Central configurando um rasgo no tecido denso da cidade. Fonte: cartão postal.

Figura 18: Prédios 2, 4 e 6 da avenida Central documentados pelo fotógrafo Marc Ferrez. Fonte: catálogo "Registro Fotográfico de Marc Ferrez da construção da av. Rio Branco (1903-1906)", p. 18.

Figura 19: O Teatro Municipal do Rio de Janeiro como complemento da operação no centro da Capital. Fonte: Álbum "Theatro Municipal do Rio de Janeiro", p. 21.

A Capital carioca colheu dividendos políticos seculares, concentrando artistas e intelectuais de todo o país, constituindo um público qualificado para desfrutar a produção cultural e abrigando trunfos como a tradição de uma Academia Imperial de Belas Artes – mais tarde Escola Nacional de Belas Artes – e a Academia Brasileira de Letras fundada em 1897. Por outro lado, a diversidade sociocultural e a dimensão econômica paulistana conseguiam conectar-se às vanguardas europeias a partir do cosmopolitismo comercial e imigratório. A acolhida de estrangeiros atualizados com as novidades europeias, como Lasar Segall e Gregori Warchavchik; os estudos na Europa de descendentes de italianos como Anita Malfati<sup>7</sup> e Rino Levi; a correspondência jornalística de Emiliano Di Cavalcanti em Paris<sup>8</sup>, a presença constante de Tarsila do Amaral naquela cidade, nos anos vinte, e de seu parceiro intelectual e amoroso Oswald de Andrade; os negócios e o trânsito em Paris alargando horizontes de personagens como os mecenas e intelectuais Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado; entre outros aspectos, pareciam fazer da grande cidade industrial um lugar mais conectado e receptivo à efervescência do velho mundo do que a Capital, voltada para seus próprios recursos e autossuficiência cultural, uma certa *endogenia* carioca que ainda persiste nos dias de hoje, refletindo-se no habitual orgulho dos habitantes pela sua “cidade maravilhosa”.

Centro nacional da riqueza cafeeira na década de 1920, a cidade de São Paulo vivia uma notável efervescência cultural de caráter moderno naquele período, o que se evidenciava através dos saraus intelectuais em “salões” modernistas como o pavilhão de Olívia Guedes Penteado e a casa de Paulo Prado; ou nem tão modernistas como a *Villa Kirial* do senador Freitas Valle, entre outros. E de numerosas revistas (efêmeras, diga-se) abordando temas modernos, como *Klaxon* (1922-23), *Novíssima – Modernismo, nacionalismo, ibero-americanismo* (1923), *Terra roxa,... e outras terras* (1926) e *Revista de Antropofagia* (1928). No Rio de Janeiro também surgiam algumas delas, impulsionadas pelo sucesso da ácida e precursora *Fon-Fon*, como *Estética* (1924-25) e *Festa* (1927-35). Fora do eixo, ocorreram experiências como *Verde* (1927) em Cataguazes, *Arco e flexa* (1928) em Salvador, *Leite crioulo* (1929) em Belo Horizonte, *Maracajá* (1929) em Fortaleza, e *Madrugada* (1926) em Porto Alegre. Caberia a essas revistas a renovação gráfica e artística desejada à época (LIMA: 1985).

A euforia surgida depois da Primeira Guerra e dos demais “gês” que flagelaram São Paulo antes do final da segunda década – gripe espanhola, geada, gafanhotos e greves –, atingiu proporções muito semelhantes ao que ocorrera no próprio cenário do conflito, como demonstrou Nicolau Sevcenko em

---

<sup>7</sup> Anita obteve bolsa de estudos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, permanecendo em Paris entre 1923 e 1928. Antes já havia estudado nos Estados Unidos, em 1915-16 (Miceli: 2003, p.107-120).

<sup>8</sup> Emiliano Di Cavalcanti era carioca, porém se radicou em São Paulo para cursar Direito, convivendo com artistas e intelectuais daquele grupo. Transferiu-se para Paris como correspondente do *Correio da Manhã*.

seu livro intitulado *Orfeu extático da metrópole* (2000). O autor reconstitui um quadro minucioso daquele momento, expondo o culto exacerbado aos esportes, automóveis e aviões no período; ao que se somou a febre pelas danças de salão modernas, nesse verdadeiro frenesi pela cinesia. Um contexto no qual a moda avançou como causa e efeito simultâneas da flexibilização moral dos costumes, permitindo um desnudamento do corpo sem precedentes; sendo também as ruas e ambientes públicos invadidos pela presença feminina. O cinema, o carnaval de rua, os conflitos políticos e muitos outros elementos ainda contribuíram para caracterizar um ambiente fértil ao desenvolvimento da importante experiência estética modernista. Enfim, uma narrativa na qual Sevcenko empenhou-se em demonstrar a sintonia já existente da cidade com o mundo europeu e suas vanguardas.

Ocorria no período a busca de uma identidade nacional da qual o País se ressentia. Este sentimento aflorado durante a Primeira Guerra, pouco antes do Centenário da Independência, teve vazão no Rio de Janeiro através da adoção do neocolonial e do desenho marajoara na arquitetura; e em São Paulo, através da Semana de Arte Moderna (1922), dos Manifestos Pau-brasil (1924) e Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade – cujo *Abaporu* de Tarsila foi o símbolo –, da criação de personagens literários como o *Macunaíma* de Mário de Andrade, entre muitas outras atitudes<sup>9</sup>. Esse mesmo grupo paulista iniciaria uma redescoberta da arquitetura colonial brasileira, da arte popular e do folclore, através de excursões às cidades e sedes rurais históricas do Brasil-colônia. Excursões das quais participariam personagens como o poeta Blaise Cendrars<sup>10</sup>, considerado o “pivô involuntário” do que se convencionou como “redescoberta-do-Brasil” (Sevcenko: 2000, p. 295).

A conexão brasileira com a vanguarda parisiense ocorreria através de personagens como Anita, Tarsila, Oswald, Di Cavalcanti, Paulo Prado, Heitor Villa-Lobos, Cícero Dias e Sérgio Milliet, entre outros. Paris era a capital do mundo, congregando Picasso, Miró, Dalí, Jean Cocteau, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Le Corbusier, Blaise Cendrars e Fernand Léger, entre muitos outros grandes nomes: os dois últimos seriam os pontos através dos quais Le Corbusier se conectaria ao Brasil. Em Paris, os brasileiros absorveram conceitos essenciais à arte, literatura e poesia modernas a partir das vanguardas europeias. Aprendiam a ver o País desde a Cidade Luz, e rentabilizar suas origens, suas raízes primitivas. Primitivismo que já havia se demonstrado um rico filão para a arte em diversas ocasiões, como no africanismo das *Senhoritas d'Avignon* (1907), de Picasso – pintura que seria fundamental à

---

<sup>9</sup> Os manifestos de Oswald parecem inspirados em exemplos como o Manifesto Surrealista de André Breton (1924). A pintura *Abaporu* sagrou-se definitivamente como ícone da arte moderna brasileira, ao ser adquirida pelo argentino Eduardo Constantini por um milhão e meio de dólares, nos anos 1990, passando a integrar a coleção de arte latino-americana do MALBA (Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires).

<sup>10</sup> Sobre a viagem dos modernistas brasileiros com Cendrars às cidades mineiras, ler Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, p.57-81.

criação do cubismo.

Chegados da Europa ao Brasil em 1923, Warchavchik e Segall também haviam bebido na fonte diretamente, porém sofriam a carência de uma expressão identificada com o Brasil: Segall esforçava-se com temas locais como as prostitutas do mangue, ou pintando “mulato e bananeira” com cores tropicais; e Warchavchik seria relegado a um plano secundário pelo próprio Lucio, anos mais tarde, o qual elevaria Niemeyer ao posto de criador de uma legítima arquitetura moderna brasileira.

A pintura de Tarsila ilustra essa busca nativista sobre bases estrangeiras. Aluna de Lhote, Léger e Gleizes, nessa ordem, utilizou como estrutura formal as “paisagens animadas” produzidas por Léger entre 1919 e 1923 para elaborar as suas “paisagens animadas”. Artista muito próximo dos puristas Ozenfant e Jeanneret, Léger afastava-se naquele momento das composições mecânicas produzidas a partir de figuras geométricas, dando lugar a conjuntos figurativos como *La ville* (1919-1920) e *L’homme au chien* (1921). Esse conjunto pictórico, como observou precisamente Sergio Miceli, constituiu o referencial compositivo das telas mais significativas de Tarsila no período “pau-brasil”, explicitando o paralelismo de seu trabalho com a busca de Oswald. Conseguiria, porém, dar um sentido nativo às telas através dos temas e elementos presentes em suas composições, como *Morro da Favela* (1924) e *Carnaval em Madureira* (1924), frutos daquelas duas viagens de “redescoberta do Brasil” efetuadas pelo grupo com Cendrars: uma no Carnaval daquele ano ao Rio de Janeiro; outra às cidades históricas mineiras na Páscoa seguinte. Telas às quais incorporava “lembretes de sua vivência parisiense”, como uma Torre Eiffel presente na cena carnavalesca, ou roupas no varal com as cores da bandeira francesa. Enfim, seu grande mérito constava em tornar os marcos compartilhados com Léger e outros referenciais evidentes, como Henri Rousseau posteriormente, “verossímeis na paisagem nativa.”<sup>11</sup>

Dois artigos publicados no Brasil, em 1925, abordavam precocemente o tema da arquitetura moderna das vanguardas europeias. O primeiro deles, no jornal *O Estado de São Paulo*, foi escrito pelo jovem Rino Levi em Roma, onde seria graduado arquiteto no ano seguinte.<sup>12</sup> Salientava os novos materiais, os progressos obtidos na técnica da construção e o novo espírito que se contrapunha à arquitetura acadêmica, pregando “praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos...”. Concluía aconselhando que se estudasse o que estava sendo feito no exterior, lembrando lucidamente a necessária contextualização desta atitude quanto à natureza, clima e costumes brasileiros. Quinze dias depois era publicado o segundo artigo, no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, com autoria de Gregori Warchavchik, arquiteto russo também graduado em Roma, em 1920, que migrara para o Brasil em 1923<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Sergio Miceli, op. cit., pág. 140.

<sup>12</sup> “Arquitetura e estética das cidades”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15/10/1925.

<sup>13</sup> “Acerca da arquitetura moderna”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/11/1925.

Menos idealista que o primeiro, e mais voltado a um *marketing* pessoal, este artigo era dirigido aos industriais, ressaltando as vantagens da standardização e enfatizando suas questões de comodidade e custos, espécie de manifesto visivelmente fundamentado nos princípios corbusianos.

Pouco depois, no final dos anos vinte, começava a ser produzida em São Paulo uma arquitetura moderna nos moldes das vanguardas construtivas europeias, um pequeno grupo de obras pioneiras composto pelo antológico edifício à Avenida Angélica (1927), de Júlio de Abreu Júnior, arquiteto graduado pela Escola de Belas Artes de Paris em 1918; e por algumas residências de Warchavchik, como a Casa Modernista da rua Itápolis (1928), e as casas das ruas Thomé de Souza (1929) e Bahia (1930); além de sua própria residência (1927), a primeira aproximação do tema: uma casa tradicional com elementos e soluções do *art-déco*, cuja planaridade da fachada remetia à imagens do modernismo racionalista (figs. 20, 21, 22). Apesar da aparente filiação a Le Corbusier demonstrada por Warchavchik em seu artigo-manifesto, e do conhecimento de Pessac, sua obra inicial aproximou-se também das soluções formais ditas *funcionalistas* da Bauhaus de Walter Gropius e Hannes Meyer; e seu discurso, da habitação social *existezminimum* do grupo liderado por Ernst May, em Frankfurt, onde foi utilizada a pré-fabricação; experiências das quais ele também teria conhecimento (Segawa: 1998, p. 46).

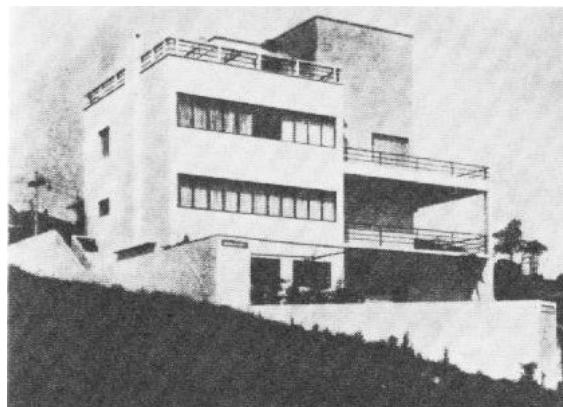
O interesse pelo modernismo literário e artístico também se intensificaria entre os intelectuais cariocas, à aproximação do final da década. Porém, se a meta da vanguarda paulistana dos anos vinte era chocar e romper, e a identidade cultural era perseguida como inspiração e consciência, no Rio de Janeiro a discussão se concentraria sobre a própria questão do nacionalismo: uma provável contaminação do ambiente político tão presente? Tasso da Silveira tentava definir o significado da arte moderna no Brasil e no mundo através do artigo "Totalismo criador", em 1928, no sexto número da revista carioca *Festa*, classificando as manifestações em três correntes: dinamistas, primitivistas e espiritualistas (ou totalistas). A definição das correntes era invadida pelo posicionamento político-ideológico: o "dinamismo objetivista" perseguia a civilização e o progresso material como redenção, a libertação dos vínculos tradicionais, a depuração da raça das mestiçagens e a razão da fé; os primitivistas pertenciam ao grupo paulista, pregando que a civilização falira, e que nada teríamos a aprender com a Europa; e os totalistas perseguiam a conjugação universalismo-nacionalismo-espiritualismo. Tasso afirmava que se a arte moderna no velho mundo era apenas um desejo de expressão do "novo", ou um "índice de originalidade" e "vanguardismo", no caso brasileiro era uma "ânsia total de expressão do que somos", do desejo de "realização integral de nosso destino" (Gomes: 1999, p. 70).



20



21



22

Figura 20: Edifício à Avenida Angélica (1927), de Júlio de Abreu Júnior. Fonte: Alberto Xavier [et al.], *Arquitetura moderna paulistana*, p. 1.

Figura 21: Casa modernista à rua Itápolis (1928), de Gregori Warchavchik. Fonte: Alberto Xavier [et al.], *Arquitetura moderna paulistana*, p. 2.

Figura 21: Casa à rua Bahia (1930), de Gregori Warchavchik. Fonte: Alberto Xavier [et al.], *Arquitetura moderna paulistana*, p. 3.

Um conjunto de livros considerados fundamentais à compreensão do Brasil seria escrito a partir daquele momento, entre os quais merece ser incluído o pioneiro *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928) do mecenas modernista Paulo Prado – cujo mentor intelectual fora Capistrano de Abreu –, seguido de *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freire, *Raízes do Brasil* (1936) de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) de Caio Prado Júnior. Essa busca de uma identidade cultural nacional, nos anos vinte, também criou um ambiente fértil para o surgimento de algumas pequenas organizações fascistas no Brasil durante a década, inspiradas na ascensão de Mussolini ao poder na Itália. Ações que culminariam com a criação do Integralismo de Plínio Salgado na década seguinte.

A vanguarda paulistana provinha ou era apoiada pela elite cafeeira oligárquica, e enriquecida por intelectuais e artistas da imigração europeia. O apoio também partia de algumas fortunas industriais, como a família de imigrantes judeus Klabin, com cujas herdeiras se casariam Warchavchik e Segall – este pela segunda vez. As oligarquias “quatrocentonas” e emergentes seriam atingidas pela grande crise econômica internacional de 1929, que derrubaria o modelo agroexportador brasileiro baseado exclusivamente no café, culminando com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder em 1930. A política econômica redirecionada para a industrialização do País produziria um esvaziamento do mecenato tradicional, que tinha os sentidos voltados para Paris. Esta destacada participação da cidade no cenário intelectual e artístico nacional seria retomada gradualmente, a partir da reorganização de uma sociedade industrial assumindo a iniciativa de fomentar cultura, após a Segunda Guerra. A posição de ponta dos paulistanos na busca de uma modernidade, nos anos vinte, seria transferida para o Rio de Janeiro na década seguinte. O Salão Moderno de 1931, organizado por Lúcio Costa frente à ENBA, seria um dos sintomas dessa transposição, como a própria criação de um Ministério de Educação e Saúde, e formação de entidades intelectuais de perfil moderno<sup>14</sup>, enquanto esvaziava-se o movimento paulista.

No momento em que fermentavam essas ideias no Distrito Federal e em São Paulo, a situação tornava-se ambígua para Porto Alegre, uma cidade onde grande parte da economia era gerada pelos imigrantes estrangeiros e seus descendentes – alemães predominantemente –, e a arquitetura refletia essa tendência. Deste modo, a preocupação com a questão da identidade nacional não esteve tão presente no meio local, influenciado pela cultura alemã nas primeiras décadas do século XX, até a eclosão da 2ª Guerra; além de um ressentimento subliminar percebido com frequência, que parece ter sua origem desde os fatos ancestrais que desembocaram na Revolução Farroupilha (1835-45): traços paranoicos ou discriminação real que criaram aquela ideia de

---

<sup>14</sup> Como a Fundação Graça Aranha e a Sociedade Felipe d'Oliveira, fundada em 1934, “uma ABL alternativa” na qual destacavam-se nomes como Álvaro Moreira (Gomes, 1999).



um Estado segregado da Federação, diferenciado e à parte. Na busca de uma identidade local surgiria o movimento tradicionalista gaúcho, em 1947, criado por folcloristas como Barbosa Lessa e Paixão Cortes; o que acentuava ainda mais os contrastes regionais. Além de propostas acadêmicas no curso de Arquitetura influenciadas pelo Realismo Socialista, por volta de 1950, que resultaram em imagens como uma escola de enxaimel evocando uma identidade local própria.<sup>15</sup>

## O AMBIENTE EUROPEU E O SURGIMENTO DAS VANGUARDAS

"A estandardização de nossas exigências é demonstrada pelo chapéu-coco, o cabelo das mulheres cortado curto, o tango, o jazz, o produto cooperativo, o tamanho padrão DIN..."<sup>16</sup>

No começo do século XX, a Europa era o cenário de profundas transformações e avanços nos campos da ciência e tecnologia, social e da arte. Inseridas naquele contexto fértil, as *vanguardas construtivas* criaram uma arquitetura alinhada com seu tempo. A investigação formal amparada pelo desenvolvimento de novas teorias artísticas e reflexões estéticas, propiciou o surgimento de diversas experiências de ruptura com a imitação naturalista da tradição acadêmica, como os cubismos analítico e sintético, o suprematismo, o neoplasticismo e o purismo, entre outras vanguardas; estimulando a procura de caminhos análogos pelos arquitetos. Especialmente porque alguns deles transitavam entre pintura e arquitetura, como Theo van Doesburg, El Lissitzky e Charles Edouard Jeanneret.

Na ciência, a medicina evoluía através da psicanálise de Freud, da criação de novas drogas e tecnologias como a radiologia; no entanto, somente após a Segunda Guerra conseguiria sintetizar para consumo derivados da penicilina capazes de combater a temida tuberculose. O progresso tecnológico proporcionava o conforto proveniente da distribuição doméstica da eletricidade, o telefone, o rádio, o cinema, o automóvel, o avião, os dirigíveis e os grandes navios a vapor, o mundo das máquinas que exerceu fascínio e inspirou o discurso de Le Corbusier. A arquitetura beneficiou-se com o desenvolvimento das estruturas metálicas, com a patente Hennebique para estruturas de concreto armado (1892), o elevador, a produção em escala do vidro, de perfis metálicos e outros produtos industriais que foram gradualmente incorporados à construção civil.

No campo social, o avanço das teorias marxistas culminou com a criação da extinta União Soviética; com leis e conquistas sociais em contrapartida ao liberalismo; e com a ascensão da Social Democracia de perfil reformista, não revolucionário, ao poder de diversas cidades industriais europeias

<sup>15</sup> Influenciado pelo discurso doutrinário vigente do Realismo Socialista, o então acadêmico Carlos Maximiliano Fayet propôs uma "Escola de enxaimel". Revista *Módulo* (Porto Alegre) nº2, setembro de 1952, pág.19.

<sup>16</sup> Hannes Meyer, em "O novo mundo" (1926), extraído de Kenneth Frampton (1997, p. 162).

através do proletariado, viabilizando melhorias na qualidade da moradia operária, a partir da construção de habitação social, de *Hoffs* e *Siedlungs*; bairros operários que puderam colocar em prática os conceitos modernos de habitação mínima e salubridade, tema cuja preocupação constituía um fator importante na definição dos rumos da arquitetura e da concepção de cidade, valorizando a ventilação e insolação dos compartimentos. Um posicionamento que conduziu os arquitetos modernos a alguns excessos reconhecidos, no que tange ao conceito de configuração do espaço urbano adotado, como a ideia corbusiana de implantar a cidade no parque, dissolvendo o tecido urbano tradicional; e a adoção literal dos diagramas de insolação de Gropius (apresentados no 2º CIAM, em Frankfurt, em 1929), originando implantações esquemáticas e monótonas. Ainda na vertente social ocorreria a emancipação feminina com seu direito ao voto, e uma nova ética parecia se estabelecer nas relações humanas.

Fatores como a salubridade foram fundamentais à configuração de uma linguagem moderna. A valorização do sol, através da orientação adequada de terraços e envidraçamentos generosos proporcionando o contato entre exterior e interior, parece ter contribuído decisivamente para a idealização do edifício isolado.<sup>17</sup> Os diversos sanatórios construídos à época e a qualidade arquitetônica de exemplos como Paimio (1928), de Alvar Aalto, Zonnestraal (1928), de Johannes Duiker, e Alessandria (1935), de Ignazio Gardella, associaram-se como imagens referenciais importantes da época aos programas modernos típicos, como os aeroportos, as creches, as colônias de férias e escolas, entre as quais destaca-se a Escola ao Ar Livre (1930) de Duiker, nessa busca pelo sol. O crescente culto ao físico, refletido nas figuras atléticas da arquitetura de matiz fascista ou *déco*, também resultou na demanda crescente de equipamentos esportivos como piscinas, que tornaram-se um programa apropriadamente moderno, a partir dos espaços assépticos constituídos com poucos elementos, dos revestimentos de azulejos e pastilhas, e das torres para saltos com formas arrojadas sempre presentes. Vale lembrar, nos Estados Unidos, a influência daqueles dois projetos para o Dr. Lovell: a casa de praia (1925), de Schindler, e a Casa de Saúde (1927), de Neutra; projetos carregados da imagem de valorização da saúde que o Dr. Lovell parecia querer transmitir, ao lado de progressista e liberal (Frampton: 1997, p. 304).

Talvez a arquitetura moderna tenha sido mais influenciada ainda pelas ideias da sociedade industrial do que pela salubridade: a standardização como processo viabilizador de uma construção industrializada e versátil, a indústria pensada como instrumento da produção de moradias em larga escala, e da redução dos custos de produção. Porém o que ocorreu, na verdade, foi uma contaminação da arquitetura moderna pelo espírito da industrialização, na sua vertente dominante, assumindo formas cartesianas e elementares,

---

<sup>17</sup> É importante recordar que o sol era considerado um aliado fundamental na prevenção de infecções pulmonares. Um dos recursos disponíveis para o tratamento da tuberculose mencionada era a helioterapia, ou seja, a exposição dos pacientes ao sol.

despojamento, modularidade e sistematizações típicas de doutrinas surgidas à época, como o *taylorismo* e o *fordismo*. Não se pode negar que a eliminação parcial de processos artesanais contribuiu com os resultados práticos formais; porém as formas modernas resultaram muito mais de uma vontade de produzir imagens análogas à produção serial, à estética do tempo, do que de uma efetiva aplicação de processos mecânicos industrializados de construção.

É importante destacar, ainda, o predomínio de um posicionamento messiânico de caráter social dos pioneiros da arquitetura moderna, que priorizava economia de meios e recursos, optando pelo detalhe simples e preciso, e preferindo os materiais industriais *standards* aos artesanais (pelo menos no discurso). Uma postura que não excluía a possibilidade de regiões pobres produzirem uma arquitetura moderna com poucos recursos. Raras oportunidades no período entre guerras apresentaram luxo ou suntuosidade, sob o receio de uma pena implícita, em suspensão. O Pavilhão de Barcelona (1929), de Mies, parece ter sido um limite possível, um luxo sóbrio obtido a partir da associação do aço com o cristal e as superfícies de pedra polida.

#### (VANGUARDAS, RUPTURA E VANGUARDAS CONSTRUTIVAS)

"O vanguardismo significa, acima de tudo, uma atitude de rechaço, de crítica aos procedimentos que adquiriram uma vigência através de um determinado consenso social, de subversão das linguagens que obtiveram uma difusão ampla e estável. Porém, por outra parte, significa propor o novo como horizonte ao qual há que dirigir-se o consenso e a aceitação coletiva, como caminho para uma maior racionalidade, uma maior eficácia, uma maior gratificação estética" (Solà-Morales: 1980, p. 9).

Através desta definição, Ignasi de Solà-Morales resume com simplicidade e suficiência o processo de implementação da arquitetura moderna como prática, a partir de suas origens no pós-guerra. O ideal das vanguardas construtivas seria atingido a partir da disseminação das ideias e práticas modernas – um objetivo implícito –, o que não produziu somente arquitetura moderna de qualidade em larga escala, como também contaminou extensamente a produção global corrente. Poderíamos afirmar que a arquitetura moderna aplicada em novos contextos foi a arquitetura moderna levada a uma situação real, contingente. Afinal, o que as vanguardas construtivas propunham eram mecanismos projetuais genéricos e situações prototípicas, a serem difundidos em "marcha triunfante" civilizatória pelo mundo afora. A partir dessa abordagem, aqueles projetos exemplares e enunciados teóricos propostos podem ser pensados como situações ideais e genéricas; quando transpostos para outras contingências, puderam colocar em prática estes enunciados e mecanismos práticos, verificando a universalidade dos modelos modernos de modo real.

A discussão do tema *abstração* ocupava posição de destaque no começo do século XX: Wilhelm Worringer escrevia o fundamental ensaio

*Abstração e Empatia* (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908); Kandinsky realizava suas *Improvisações* em aquarela, a partir de 1910; e Malevitch iniciava a pintura suprematista em 1915. Paralelamente, o Cubismo Analítico de Picasso e Braque criava as primeiras imagens que rompiam com o naturalismo vigente desde o Renascimento, destruindo o espaço perspectivo tradicional, e transformando a tela em um suporte para intervenções. Iniciava-se o processo de ruptura com a tradição mimética. "A modernidade, ao substituir a *mimesis* pela construção como critério de produção da obra de arte, acentua os aspectos mais abstratos da forma, os mais universais, e elimina qualquer referência figurativa que, representando a realidade vital, seja capaz de vertebrar a experiência da obra" afirma Piñón (1999, p. 227), parafraseando Ortega y Gasset.

No vácuo das transformações socioculturais e econômicas ocorridas nas primeiras décadas do século XX, surgiram diversas vanguardas artísticas e intelectuais, e parte delas teve desdobramentos no campo da arquitetura. São consensuais quatro *vanguardas construtivas* históricas principais na arquitetura: o Construtivismo russo, o Neoplasticismo holandês, o Purismo de Le Corbusier e a Bauhaus. Giulio Carlo Argan posiciona o Futurismo como primeiro movimento que se pode chamar de vanguarda, a partir da premissa de que investiu interesse ideológico na arte, "preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura até os costumes, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica" (Argan: 1992, p. 310). Pode-se dizer que o Futurismo contribuiu com a ruptura do processo continuado tradicional, no campo da arquitetura, a partir de seu discurso ideológico, das pinturas de Boccioni, Balla e Carrà, entre outros; e dos incontáveis desenhos de cidades e megaestruturas urbanas de Antonio Sant'Elia e Mario Chiattone. Porém, de material não deixou mais que sementes de uma arquitetura que buscou o mecânico, a curva e a cinesia, aspectos nos quais aproximou-se do Expressionismo emergente à mesma época.

O Expressionismo nas artes, originado sobre os movimentos *fauves* (feras) francês, e *Die Brücke* (a ponte) alemão, por volta de 1905, teve rebatimentos na arquitetura a partir das obras de Hans Poelzig como a Torre d'Água em Posen (1910) e a fábrica química Luban (1911). A *Cadeia de Cristal* do pavilhão de Vidro (1914) de Bruno Taut, alinhada ao "desejo da forma" (*Kunstwollen*), repercutiria nas propostas conceituais dos arranha-céus de vidro de Mies van Der Rohe (1919-21). Trabalhos cuja transparência, conjuntamente com projetos da vertente da forma normativa (*Typisierung*), como a fábrica Fagus (1911) e o Pavilhão da Indústria (1914) da Exposição Werkbund em Colônia, de Walter Gropius e Adolf Meyer, resultaram no postulado moderno da continuidade entre interior e natureza. A arquitetura holandesa do movimento *Wendingen* (Escola de Amsterdã), aproximou-se do Expressionismo,

chegando a ocorrer uma curta ligação do grupo com os expressionistas de Berlim, no princípio dos anos vinte. No entanto, o movimento holandês De Stijl foi quem legou a maior herança ao Movimento Moderno.

O Cubismo criado por Picasso e Braque à conclusão da primeira década do século XX, com base na obra de Cézanne, foi um movimento restrito à arte, que seus desdobramentos, no entanto, foram fundamentais ao desenvolvimento da arquitetura moderna. Foi ponto de partida para o Cubismo Sintético de Gris, o Neoplasticismo de Mondrian, e o Purismo de Léger, Ozenfant e Jeanneret (Le Corbusier). Simon Marchán Fiz atribui-lhe a ruptura com o processo tradicional de *mímesis* da arte. Considera a experiência cubista relevante para a arte e arquitetura por múltiplas razões, entre as quais porque “provocou uma mudança epistemológica na percepção artística. Com ela se inicia uma fenomenologia do espaço pictórico, cuja variedade de demonstrações não reflete senão a multiplicidade das estruturas espaciais” (Marchán Fiz: 1986, p. 176). O Cubismo instaurou o processo de decomposição da perspectiva em planos simultâneos, e, por conceber a pintura a partir das múltiplas visões do tema, torna-se uma arte de naturezas-mortas de modo predominante (figs. 23 e 24). Daí vem sua tendência, segundo Marchán Fiz, de “desvelar certas constantes perceptivas”, também denominadas “invariantes plásticas”, os *objets-thèmes*.

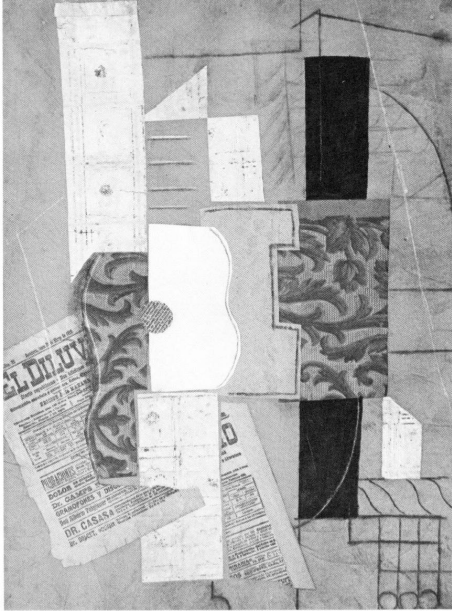
O artigo de Colin Rowe e Robert Slutzky intitulado “Transparência: literal e fenomenal” (1955-56) traça os primeiros paralelos entre a pintura cubista e a arquitetura moderna de meados dos anos vinte, abordando as questões de centralidade e dispersão centrífuga nas composições modernas da arquitetura.<sup>18</sup> Percebendo o estímulo à abordagem frontal de edifícios corbusianos com composições centrípetas, como a Liga das Nações (1927) e a casa Garches, Rowe e Slutzky estabelecem uma analogia entre a solução utilizada e o espaço superficial da pintura cubista tipicamente parisiense; e, salientando a prioridade de aproximações em paralaxe para o edifício da Bauhaus (1926), associam esta medida à manutenção do espaço perspectivo naturalista, um “equivalente arquitetônico” ao que ocorria na pintura de Kandinsky, Malevich, El Lissitzky, e os próprios Mondrian e Klee, parisienses adotivos: “seus quadros nos mostram figuras que flutuam em um vazio infinito, atmosférico e naturalista, desprovidas da fundamental estratificação parisiense do volume” (Rowe: 1998, p. 165)

Partindo do Cubismo, o Purismo transformou os *objets-thèmes* em *objetos-tipo* e *formas tipo* na arquitetura. Porém, contrapunha-se frontalmente ao perfil revolucionário inicial do movimento cubista analítico (fig. 25). O manifesto purista *Après le Cubisme*, publicado por Amédée Ozenfant e pelo então Charles-Edouard Jeanneret, em 1918, foi um “apelo de retorno à ordem”, ordem clássica naturalmente, “à realidade inalienável do objeto, de cuja forma particular remonta-se à forma universal do espaço, regida pelas leis invioláveis da divisão

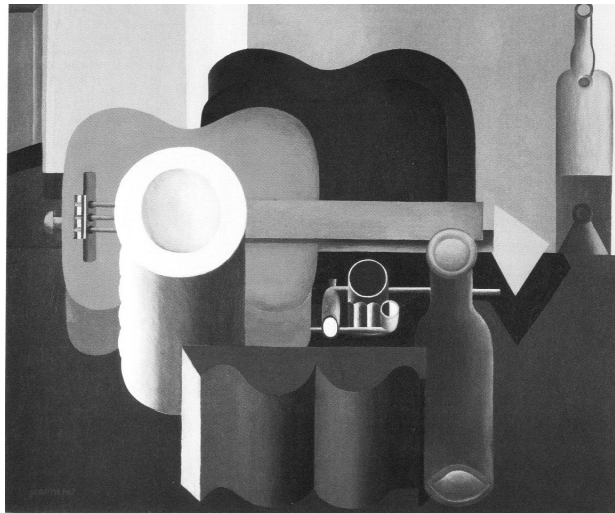
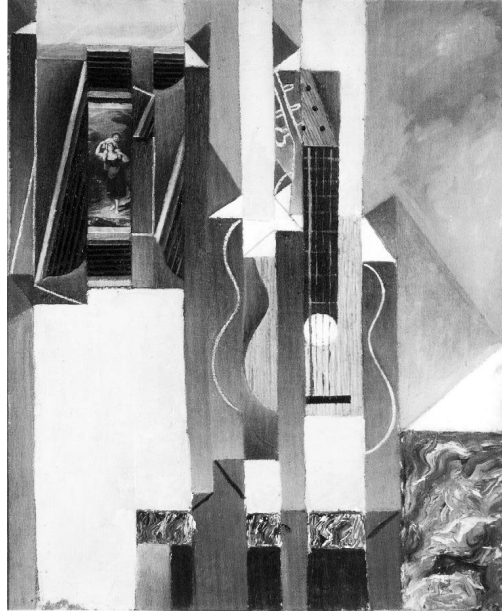
---

<sup>18</sup> Na verdade, retoma o tema introduzido por Sigfried Giedion no livro Espaço, tempo e arquitetura, publicado pela primeira vez em 1941. (Correção da revisão)

23



24



25

Figura 23: Colagem intitulada "Guitarra" (1913), Picasso. Fonte: Josep Palau i Fabre, *Picasso*, p. 90.

Figura 24: Colagem igualmente denominada "A guitarra" (1913), de Juan Gris. Fonte: *Juan Gris*, *Globus*, p. 15.

Figura 25: Óleo sobre tela intitulado "Natureza morta" (1920), Le Corbusier. Fonte: Hasan-Uddin Khan, *Estilo Internacional*, p. 29.

áurea" (Argan: 1992, p. 310). Ozenfant e Jeanneret postulavam que as artes figurativas já não deviam responder a nenhuma necessidade de documentação, nem contar histórias, já que o livro e os filmes faziam isso melhor; as artes imitativas já não tinham razão de ser (Ozenfant e Jeanneret: 2005). O Purismo reincorporou a retórica maquinista do futurismo italiano, porém sem o entusiasmo romântico daqueles. Foi alimentado pelo desejo de impessoalidade da arte e recuperação da disciplina clássica provenientes do *Groupe Puteaux*, e também pelas ideias de Jean Cocteau.<sup>19</sup>

A pintura purista não demonstrou interesse pelos arranjos casuais de objetos, mas por suas estruturas formais abstratas, seus elementos primários e ordens, fator que aproximou-a do Neoplasticismo e Elementarismo, na busca de uma linguagem universal. O conceito das *invariantes* buscava reduzir a análise ao que é constante, genérico e universal, afastando o casual, subjetivo e particular. Sintomaticamente, a representação dos *objetos-tipo* nas composições puristas lançou mão de desenhos em verdadeira grandeza e de perspectivas cavaleiras. Transposto com facilidade para a arquitetura, o Purismo utilizou-se da abstração de uma geometria rigorosa para satisfazer sua vocação clássica; do colorido específico e da brancura das paredes caiadas decantada por Corbusier; da tipificação de formas e elementos utilizados; das projeções– planta baixa e elevações – como geradoras do projeto, a exemplo das figuras da pintura; entre outros procedimentos. Partindo de conceitos cuja delimitação restritiva adquiria contornos discutíveis, o arquiteto produziu os desdobramentos complexos abrangentes com os quais a arquitetura moderna brasileira seria fertilizada.

À margem da guerra, a Holanda sintetizou o Neoplasticismo, cuja pintura também foi chamada no momento inicial de Cubismo Abstrato, a partir da decomposição radical dos volumes em planos por Piet Mondrian. Nascia de uma "revolta moral contra a violência irracional que assolava a Europa", buscando amenizar as *tradições nacionais*, e verificando se era possível fazer arte "numa condição de imunidade histórica absoluta" (Argan: 1992, p. 285). Foi o germe da internacionalização desejada à época. Junto com Mondrian, Theo van Doesburg fundou a revista *De Stijl*, que também deu nome ao movimento. O conhecimento da arquitetura de Wright por Berlage e Wasmuth, que publicou dois volumes com a obra do americano, foi decisivo para o desenvolvimento neoplástico.

A casa Schröder (1923) de Gerrit Rietveld, foi o manifesto das principais premissas neoplásticas: a elementaridade construtiva, que para J.J.P. Oud era "antes de mais nada uma simplificação radical dos processos construtivos, e portanto, uma possibilidade de construir em série com elementos padronizados e pré-fabricados" (Banham: 1979, p. 289); a consequente

---

<sup>19</sup> O *Groupe Puteaux* era formado por Fernand Léger, Albert Gleizes, e os irmãos Gaston, Raymond e Marcel Duchamp. A expressão *rappel à l'ordre* era notoriamente de Cocteau, com o qual os puristas tiveram um contato bastante próximo, no começo da década de 1920. (Banham: 1979, p.321-327).

abstração formal como oposição às tradições; a organização centrífuga em contrapartida à composição tradicional; e a continuidade espacial, obtida a partir da flexibilidade de painéis móveis, que permitem a configuração de um salão único no piso superior da casa-manifesto. Ideologicamente o neoplasticismo não conteve o heroísmo dos outros movimentos pioneiros modernos. Nele o arquiteto não tinha a pretensão de ensinar como viver, nem de salvar o mundo: a arquitetura tornava-se um serviço social, como observou Frampton.

O Construtivismo russo foi outra vanguarda essencial na conformação do Movimento Moderno, embora tenha produzido menos arquitetura material do que ideias, por conta das dificuldades econômicas enfrentadas pela União Soviética, após a Revolução (1917), e da precoce eliminação da experiência pelo regime stalinista instaurado em 1932. O Suprematismo iniciado por Malevitch por volta de 1915, e o Elementarismo que o sucede, foram tendências encobertas pelo Construtivismo e parcialmente opostas a ele. As pinturas de Malevitch utilizando formas geométricas elementares concorrem como primeiras manifestações abstratas. O Elementarismo, definido pela fórmula [arte de Malevitch menos filosofia de Malevitch], excluía a “carga de valores empáticos” suprematistas, o que provinha do desprezo à metafísica e aos “valores espirituais” (Banham: 1979, p. 289). O Elementarismo se internacionalizou somando-se ao De Stijl e recebendo a adesão de Theo van Doesburg. Seu espírito pode ser percebido no Manifesto de Fundação da Internacional Construtivista (1922): “esta Internacional não é o resultado de algum sentimento humanitário, idealista ou político, mas de um princípio amoral e elementar sobre o qual se baseiam a ciência e a tecnologia” (Banham: 1979, p. 285).

A habitação foi um dos programas mais prospectados pelos construtivistas e a solução de apartamentos *duplex* extensamente estudada, influenciando muitos arquitetos modernos. A incorporação de um conjunto de elementos urbanos de comunicação à arquitetura também foi esboçada pelos construtivistas: propagandas, letreiros luminosos, relógios, alto-falantes, tudo associado à ideia de máquina, de estrutura, de usina. Neste aspecto o construtivismo aproximou-se do futurismo e expressionismo. O pavilhão soviético de Melnikov para a Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris (1925) conquistou o grande prêmio, aumentando o interesse pela arquitetura construtivista. Os dois importantes concursos de 1930, para o teatro estatal de Charkow e o Palácio dos Soviets, marcam simultaneamente o apogeu e fim dos ideais construtivistas, já que as propostas progressistas foram preteridas pela má arquitetura acadêmica de Iofan.

A política de transformação da Alemanha em nação industrial, com uma economia voltada à exportação de produtos, a partir de meados do século XIX, promoveu o estudo do *design* dos países concorrentes, especialmente da Grã-Bretanha, e a discussão das bases conceituais do *design* nacional. O crescimento da população urbana nos centros industriais e



as más condições de moradia do proletariado geraram a necessidade de expansão das cidades e de construção de moradias. Foram construídos *siedlungs* para suprir esta demanda e a preocupação com a salubridade da moradia passava a influir diretamente sobre a questão da forma dos edifícios e de sua implantação. Vale lembrar ainda o triunfo socialista na Rússia, como fator que influenciou os intelectuais, arquitetos e artistas de Berlim, especialmente após o final da guerra (1918), estimulando o pensamento de que “a arte e o povo devem formar uma entidade” (Frampton: 1997, p. 141), o que significava a democratização da arte e do *design*, colocados ao alcance de todos.

Fundada sob a direção de Walter Gropius, em 1919, com a finalidade de encerrar o conflito entre as belas-artes e artes aplicadas, a Bauhaus constituiria uma fusão de Academia de Arte e Escola de Artes e Ofícios. Apresentou duas correntes dicotômicas desde seu princípio. Gropius postulava uma estética anti-individualista e racional, de cunho socialista, muito próxima da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). No sentido oposto, Johannes Itten utilizava uma abordagem emotiva e mística da arte, a partir de sua visão masdeísta e anárquica. Seu método de ensino baseava-se, entre outras fontes, no “aprender fazendo” iniciado pelo americano John Dewey, e no estímulo às aptidões individuais. Teve como aliados Paul Klee, Kandinsky e Georg Muche, a partir de 1920. O conflito persistiu até a demissão de Itten, em 1923. A partir de então passa a prevalecer a orientação racional de Gropius e seus aliados: Lázlo Moholy-Nagy, ligado aos construtivistas soviéticos, às preocupações sociais; o húngaro Marcel Breuer, responsável pela produção *standard* de móveis em aço tubular; e Hannes Meyer, suíço esquerdista, encarregado do recém-formado departamento de arquitetura (1927). Com a saída de Gropius, em 1928, Hannes é indicado como seu sucessor, levando a escola mais à esquerda, apesar do clima reacionário crescente, aproximando-a mais ainda da *Neue Sachlichkeit*. A ênfase sobre a produção industrial e o social passava a inspirar as questões estéticas, como definiu Frampton:

“O escasso mobiliário desses espaços, com móveis padrão Thonet e lâmpadas sem quebra-luz, realçado por encanamentos e condutores elétricos cuidadosamente detalhados, era a síntese do interior *Neue Sachlichkeit* típico: frio, austero, mas ao mesmo tempo cintilante. Essas qualidades eram repetidas no exterior, onde as superfícies planas, janelas de aço, grandes áreas envidraçadas e balaustradas de metal eram combinadas de modo a criar uma sintaxe *sachlich* universal” (Frampton: 1997, p. 165).

O avanço da direita alemã pressionava o fechamento da escola, e Mies van der Rohe seria nomeado pelos dois anos que restariam. A abordagem formal de Mies se contrapunha à ideia de produção em massa da *Neue Sachlichkeit*. Mies sempre privilegiou a forma em sua obra, desde suas influências neoclássicas iniciais da escola prussiana, até a síntese dos

containers da “monumentalidade técnica” na América, passando pela *Glasarchitektur* expressionista, e por suas composições centrífugas de influência De Stijl. Aliás, se podem atribuir a Mies as melhores concepções abaixo de princípios neoplásticos: o projeto teórico para a “Villa de tijolos” (1923), a casa Tugendhat (1928) em Brno, e o Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona (1928), constituíram o apogeu dessa experiência.

Paralelamente à Bauhaus, a habitação social foi outro importante segmento por onde a arquitetura moderna alemã se desenvolveu nos anos vinte. Gropius e Bruno Taut projetaram *siedlungs* construídos em Berlim, enquanto Ernst May liderava o importante grupo de arquitetos de Frankfurt, onde os *siedlungs* construídos aplicavam princípios *existenzminimum*, de investigação local. Tema que se tornou a pauta do 2º CIAM, em Frankfurt (1929), e que constituiu um dos pilares da arquitetura moderna habitacional, a partir da busca de otimização dos espaços interiores. Um *siedlung* em particular, o Weissenhof (1927), construído para a Exposição de Stuttgart, constituiu um marco no desenvolvimento de um conceito de *estilo internacional*. O projeto coordenado por Mies tornou o Movimento Moderno visível de forma ampla, reunindo seus principais protagonistas, como Le Corbusier, Oud, Stam, Bourgeois, Gropius, os irmãos Taut, Hilberseimer e Scharoun, entre outros. É neste momento que surge o rótulo *Estilo Internacional*, segundo Banham, criado por Alfred H. Barr a partir do livro de Gropius intitulado *Internationale Architektur*, publicado em 1925 (Banham: 1979, p. 433).

#### (ARQUITETURA MODERNA E ABSTRAÇÃO)

A forçosa definição de um *Estilo Internacional* tentava estabelecer um denominador comum entre as diversas vertentes, a partir da sintaxe racionalista que se propunha a eliminar a subjetividade proveniente do contingente, do particular, em favor de uma expressão de caráter universal. Porém, logo abaixo da superfície das “caixas brancas”, encontrava-se o verdadeiro aspecto comum entre a diversidade existente: ao afastar-se da imitação própria dos sistemas prescritivos– de origem clássica, acadêmica de modo mais amplo, ou das tradições vernaculares e populares– aproximando-se de um processo de *construção da forma* apoiado em um grau de abstração sem precedentes, as diferentes arquiteturas modernas adotaram uma lógica autônoma, estabelecida a partir de relações entre as partes e o todo. Na arquitetura moderna, como precisou Piñón, “o que é comum a suas diversas manifestações é que a estrutura formal de cada uma delas tem uma legalidade interna, própria de cada caso, não referível a um sistema externo” (Piñón: 1999, p. 8).

Não se deve confundir a subjetividade possível na interpretação da obra, própria da “projeção sentimental”, com a derivação permitida nas decisões de projeto: nesse sentido os autores passaram a dispor de uma autonomia ampliada na tomada de decisões, a partir da alternativa de

privilegiar determinados aspectos do projeto em detrimento de outros; mecanismo que proporcionou a diversificação dos resultados desejada.

Na arquitetura, a exemplo do que ocorreu na arte moderna, a representação do processo de concepção e construção da obra assumiu um papel quase tão importante quanto a própria imagem final do produto.<sup>20</sup> Há um didatismo proveniente da explicitação das operações praticadas, que permite uma leitura das decisões tomadas no projeto, do processo lógico de montagem, o que Piñón chamou de "legalidade interna". Há clareza e síntese nos elementos componentes e nas relações estabelecidas entre as partes, a partir de recursos usuais como o destaque entre estrutura e vedação, da composição através de volumes e planos construtivos definidos, da sistemicidade na disposição dos pontos de apoio, entre outras decisões de projeto. A meta das ideologias *construtivas* era difundir uma arte que pudesse servir de modelo à própria construção social. Daí a natureza didática das diferentes produções abrigadas sob a tendência: "imediatamente após o seu surgimento, esses movimentos assumiam mesmo um caráter quase messiânico: traziam uma nova ordem plástica adequada à nova harmonia social" (Brito: 1999, p. 15).

Transposto para a arquitetura, o conceito de abstração definiu uma condição essencial à concepção moderna. Sua abordagem, entretanto, tem sido motivo de equívocos e controvérsias, tanto pela abrangência semântica que o vocábulo proporciona, quanto pela própria intransigência dos diferentes autores em tentar defini-lo de modo excessivamente estanque e particular. É a partir dessa constatação que se torna oportuno discorrer sobre o conceito, qualificando-o e demonstrando como está entendido no texto. Carles Martí é um dos autores que o desenvolve paralelamente à arte e à estética, situando-o numa posição compatível com a arquitetura. Acentua a busca ao essencial e a renúncia ao particular e ao contingente praticada pelas expressões artísticas consideradas abstratas. Para ele

"A obra abstrata se recorta, separando-se de sua implicação com o mundo, e se dota de suas próprias regras de jogo. Nela os elementos perdem importância em si próprios, enquanto cobram protagonismo as relações [...] Por isso só cabe falar de abstração com propriedade, a propósito de obras que surgem da cultura da modernidade, a qual consagra o logro dessa plena coesão interna da forma como critério de legitimidade para a obra de arte" (Martí: 2000, p. 8).

Martí também se detém em desfazer um aspecto nebuloso do tema, que é a tentativa usual de se transpor a contraposição entre *abstração* e *figuratividade*, própria da pintura, para a arquitetura. Nesse aspecto, antecipa a dupla acepção que possui a palavra *forma* na arquitetura: uma delas

---

<sup>20</sup> Este processo na arte é demonstrado de forma convincente por Alberto Tassinari (2001) em seu livro *O espaço moderno*.

remetendo à “essencial constituição interna do objeto”, aludindo à “disposição e ordenação geral de suas partes”, de modo a identificar-se com o moderno conceito de *estrutura*; a outra acepção, referindo-se à aparência do objeto, “ao seu aspecto ou conformação externa”, tornando-se sinônimo de figura. Portanto, a noção de forma como *estrutura* remete às dimensões inteligíveis do objeto, “e abre a porta à concepção abstrata”; e a noção de forma como *figura* refere-se às dimensões sensíveis e perceptíveis do objeto, constituindo “a base da elaboração figurativa” (Martí: 2000, p. 8-9).

Helio Piñón apoia-se na “pura visualidade” *kantista* de Fiedler e em outros formalistas como Von Marées, Hildebrand e Worringer, para sentenciar seu conceito de abstração voltado à arquitetura, com seu discurso no habitual tom messiânico de teor maniqueísta. Destaca os dois modos possíveis de relacionamento com a obra de arte estabelecidos por Worringer: “a *Einfühlung*, a projeção sentimental – ou empatia – que encontra beleza no orgânico e parte da sensibilidade do homem; e a abstração, que valoriza o inorgânico, o submetido à lei e às necessidades abstratas, essenciais, com tendência a fundar-se em valores universais” (Piñón: 2000, p. 12). Acentua o aspecto da consistência interna da obra através da coesão entre as partes e o todo, como atributo fundamental à arquitetura abstrata.

Também constitui um equívoco associar a abstração na arquitetura à representação literal das formas sintéticas da geometria. A abstração pode ocorrer igualmente através da recriação de figuras do cotidiano, dos próprios *objets trouvés* – ou “objetos de reação poética” – que Le Corbusier lançou mão para realizar sua pintura a partir do final dos anos vinte, aproximando-se algumas vezes de composições surrealistas; atitude que encontraria equivalência em sua arquitetura, ao “passar dos prismas de pele imaterial e branca suspensos sobre a natureza intacta, às construções de revestimento pesado e rugoso e em contato com o terreno” (Valor: 2000, p. 45) como as casas Mandrot (1931) e Week-end (1935). A estrutura abstrata dessas arquiteturas está abaixo da figuralidade dos elementos tradicionais utilizados. Assim como a abstração de Ronchamp está na alusão possível à concha de um molusco ou ao chapéu de uma noviça.

#### (O ESTILO INTERNACIONAL)

Em 1932, aquela modernidade *ortodoxa* que podia ser chamada de Movimento Moderno atravessava o Oceano Atlântico<sup>21</sup>. Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock promoviam a exposição do *Estilo Internacional* no Museu de Arte Moderna – MoMA –, em Nova York, sublinhando a coerência de sua linguagem formal, porém ocultando sua dimensão social e ideológica” (Fernández-Galiano: 2000, p. 14). O texto do catálogo, de Hitchcock e Johnson, conseguia definir precisamente o que ocorrera em termos materiais:

---

<sup>21</sup> A arquitetura moderna sem o discurso do Movimento Moderno já havia chegado à América através de profissionais como Neutra, Schindler e Warchavchik – e porque não o mencionar?

"O efeito de massa, de solidez estática, até agora a principal qualidade da arquitetura, praticamente desapareceu; em seu lugar há um efeito de volume, ou, mais exatamente, de superfícies planas que demarcaram um volume. O símbolo arquitetônico básico não é mais o tijolo denso, mas a caixa aberta. De fato, em sua grande maioria os edifícios são, na realidade, tanto quanto em termos de efeito, meros planos que envolvem o volume, a menos que, por deferência ao projeto tradicional em termos de massa, ele tome outro atalho com objetivo de obter efeito contrário" (Apud Frampton: 1997, p. 303).

A arquitetura moderna constituiu gradualmente um repertório de soluções plásticas e construtivas: formas geométricas puras e despojadas, a assepsia do branco predominante, definição dos planos construtivos, exploração de balcões e marquises em balanço, janelas rasgadas, envidraçamentos generosos; enfim, um léxico de formas sintéticas, ao qual acrescentaram-se imagens e detalhamentos maquinistas de navios e usinas, como volumes cilíndricos, escadas e guarda-corpos navais, onde as linguagens corbusiana e *sachlich* tangenciavam-se, além da aplicação de estruturas e elementos de comunicação ao modo construtivista russo, adotados por arquitetos como Hannes Meyer e alguns dos "funcionalistas" tchecos. A aparente unidade inicial sugeriu a existência de um *Estilo Internacional*, o que era uma visão reducionista da realidade, conforme Jaume Valor (2000, p. 44):

"O livro *The International Style: Architecture since 1922* [...] difundiu a arquitetura moderna como uma coleção de clichês de matriz abstrata (as 'caixas brancas') propondo uma seleção que eliminava todas aquelas correntes e autores que, além de serem politicamente inconvenientes aos EUA da época, não encaixavam-se com a pretendida unidade formal do Movimento Moderno."

Adotariam o termo que denominou a mostra pela incompreensão da universalidade da linguagem sintética criada, mais do que a existência de uma suposta internacionalidade. "Sua aparente homogeneidade era enganadora, uma vez que a forma planar despojada era sutilmente modulada de modo a responder a diferentes condições climáticas e culturais", salienta Frampton (1997, p. 303). De fato, a concepção moderna passava a expandir-se periféricamente naquele momento, entre outras iniciativas, através das propostas de Le Corbusier para o clima tropical: primeiro através da experiência da *Villa Cartago* (1928) na Tunísia; um pouco depois, nas propostas para Barcelona e Argel (1933), onde propôs elementos de controle da insolação; e mais tarde no Brasil, através da consultoria para o Ministério da Educação e Saúde.

A expansão espaço-temporal da prática de uma arquitetura alinhada com as *vanguardas construtivas*, deparou-se com dois fatores que depunham contra a existência de um "estilo internacional". O primeiro deles era a

indisponibilidade, nas diferentes regiões, dos recursos necessários para realizar aquela arquitetura genérica idealizada, como os materiais e técnicas construtivas, e componentes *standards* da indústria.

O segundo fator, decorrente do primeiro, foi a surpreendente vocação regional que apresentou a arquitetura moderna, a partir de sua capacidade de adaptação às diferentes contingências; quando transposta para regiões periféricas, conseguiu atender condicionantes e superar restrições, estimulando o alinhamento tecnológico aos centros, ou lançando mão dos recursos disponíveis e de novas soluções de modo criativo. O que repercutiu na diversificação dos resultados formais atingidos, desde os que tentavam reproduzir imagens consagradas através da utilização de outros recursos materiais, como ilustra a casa de Gropius na Nova Inglaterra (1938), que apropriou-se da tradição local das construções em madeira, com tábuas verticais pintadas de branco; aos que assumiram as diferenças regionais, explicitando os materiais e técnicas construtivas alternativos utilizados, obtendo novas imagens, que tem como melhor exemplo a casa Mandrot (1931) de Le Corbusier, na França, utilizando paredes de pedras brutas. Esta segunda alternativa que, ao assumir uma atitude crítica anticientrista, originou o *regionalismo* na arquitetura moderna.

Se a ideia de uma suposta internacionalidade da arquitetura moderna foi equivocada, é inegável a existência de uma estrutura universal abaixo de suas diversas manifestações. Questão que foi reconhecida tanto por Le Corbusier, em suas ações práticas conscientes, perseguindo uma contextualização física e cultural da arquitetura ao lugar; como pelo próprio Gropius em seu discurso teórico da fase americana:

"Gostaria no mínimo de destruir uma das falsas etiquetas com que eu e outros fomos rotulados: não há 'estilo internacional', a não ser que se queira designar com isto certas conquistas técnicas universais de nossa época, que pertencem ao equipamento intelectual de toda nação civilizada, [...] Esqueletos de aço ou concreto armado, fachadas envidraçadas, lajes, lajes suspensas ou alas apoiadas sobre colunas são apenas meios de expressão impessoais modernos, por assim dizer, o material bruto com o qual diferentes **manifestações arquitetônicas regionais** [grifo do autor] podem ser criadas" (Gropius: 1997, p. 23).

Mais que "conquistas técnicas universais", há uma universalidade subjacente na arquitetura moderna, que permitiu-lhe expandir-se para sociedades periféricas com diferentes recursos e estágios culturais, ou que atingiram um patamar social e tecnológico viável à sua prática em momentos distintos do século XX, obtendo resultados satisfatórios, via de regra, através de sua capacidade intrínseca de adaptação aos diferentes contextos. A assepsia inicial da brancura<sup>22</sup>, representando um material genérico idealizado, e a

---

<sup>22</sup> Curtis (1996, p. 257) lembra que "os autores sustentam seus argumentos com uma seleção de fotografias preto-e-branco dos edifícios em lugares tão distantes como Califórnia e Tchecoslováquia. Este método de apresentação elimina diferenças em tamanho, cor e material".

preferência pelo *standard*, foram gradualmente solapadas pela necessidade e o desejo de contextualização da arquitetura moderna ao *lugar*. Toda aquela disposição inicial de a-territorialidade seria estancada pela concepção de formas adequadas às diferentes regiões.

A universalidade presente na arquitetura moderna tende a ser interpretada de forma reducionista e equivocada, como uma pureza, uma uniformização generalizante e rígida, tanto pelos que veem nela uma positividade, como por seus críticos.<sup>23</sup> Na verdade, não foi um código restritivo, mas uma característica inclusiva capaz de absorver as divergências presentes nas diferentes expressões que compuseram a arquitetura moderna. A universalidade não resultou da aplicação de um repertório determinado, como queria definir-se através de um suposto Estilo Internacional; mas do caráter abstrato destas *construções formais*, da regência de uma lógica construtiva interior: aquele didatismo próprio da arquitetura moderna, surgido a partir de sua contaminação por princípios do mundo industrializado, como a lógica cartesiana, a razão produtiva e a produção serial. Lógica interna e síntese formal das obras modernas que permitiu sua leitura, compreensão e apropriação pelos diferentes grupos sociais.

Gradualmente passaram a sobressair-se cores – que já eram presentes no De Stijl –, como em Pessac (1926) e Cité de Refuge (1929); as texturas dos tijolos aparentes, da madeira utilizada por Aalto e da própria pedra e madeira brutas, em exemplos como Errázuris e Mandrot. A diversidade acentuava-se, persistindo a arquitetura moderna como um conjunto, a partir de fatores mais profundos que a aparência geral dos edifícios: a concepção da arquitetura empenhava-se em ocorrer a partir da aplicação de um sistema lógico autônomo do projeto, em oposição ao sistema predominantemente analógico e prescritivo da tradição acadêmica.

#### (A CONVERGÊNCIA COM LE CORBUSIER: OBRA DO ACASO?)

Mais do que um “acidente de percurso”, a adoção de Le Corbusier como referência inicial e preponderante da arquitetura moderna brasileira demonstrou-se uma decorrência natural de alguns fatores, como a antiga dependência cultural do Brasil à França, lar adotivo do franco-suíço. Uma dependência que, no caso da arquitetura e das artes, havia sido iniciada com a chegada da Missão Artística francesa, em 1816, originando a Academia Imperial de Belas Artes nos moldes *Beaux-Arts*. A abertura da Avenida Central (hoje Rio Branco) seguindo o exemplo da Paris de Haussmann, e a contratação do francês Alfred Agache, em 1926, para a elaboração de um Plano de Urbanização do Rio de Janeiro, são sintomas da persistência daquela dependência referencial. Outro fator destacável foi a identificação brasileira

---

<sup>23</sup> Otilia Arantes, por exemplo, expressa essa interpretação reducionista em seu artigo “Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico”, em *(Re)discutindo o modernismo*, p. 11-20. Produtos regionais são compatíveis com a universalidade, o que pode ser exemplificado pela literatura de Jorge Amado ou Érico Veríssimo: são regionais sem deixar de atingir uma dimensão universal.

com o caráter latino e clássico de sua arquitetura, um modelo que se mostrou adaptativo aos diferentes contextos físicos e culturais. Ao que deve somar-se a precoce intimidade brasileira com a técnica do concreto armado como pré-requisito, cujo primeiro edifício brasileiro a explorá-lo de forma semelhante ao modo inovador de Auguste Perret, foi a Estação Ferroviária de Mairinque, de Vitor Dubugras<sup>24</sup>, no distante ano de 1907. As oportunidades que o jovem país tropical prometia também seduziram o arquiteto, que não hesitou em aproximar-se das relações brasileiras de Cendrars e Léger para tentar atingir suas metas.

Personalidade complexa e paradoxal, Charles Édouard Jeanneret-Gris (1887-1965) dispensa apresentações. No entanto, alguns aspectos de sua biografia merecem ser retomados para a compreensão de sua obra singular, como o nascimento em La Chaux-de-Fonds, na Suíça, terra natal de Calvino. A rígida disciplina calvinista local que marcou sua juventude<sup>25</sup>, e a formação artística inicial com L'Éplattenier sob a influência *Arts and Crafts* e *jugendstil*, se sobrepuseram ao orgulho pela origem mediterrânea francesa que ele reiterava, justificando sua atitude clássica. Parece resultar desta associação antagônica a permanente dualidade presente na obra de Le Corbusier, perceptível entre teoria e prática, nas soluções ambíguas presentes em alguns projetos, ou na própria alternância de premissas teóricas ocorrida através de sua trajetória. Num momento era racionalista e clássico, em seguida utilizava-se de imagens vernaculares românticas; num mesmo ato subjugava a natureza com os traçados rigorosos de sua Cidade Contemporânea e utilizava a mesma natureza para invadir a "cidade no parque".<sup>26</sup> Esta mesma personalidade antinômica pode ser responsável pela "sua capacidade extraordinária de fusão de conceitos e formas de origens e contextos diferentes, e mesmo de níveis e categorias disparatados" (Cabral: 2002, p. 178), como o Partenon, o eterno exemplo da Cartuxa de Galuzzo, a arquitetura vernacular mediterrânea, o transatlântico, o avião, as máquinas, etc.

A obsessão de Le Corbusier pela estrutura provinha do racionalismo estrutural de Auguste Choisy, em última análise, assimilado através do aprendizado da técnica do concreto armado com Auguste Perret entre 1908 e 1910. Destacado aluno da École Polytechnique, Perret recebeu as influências compositivas de Julien Guadet e do determinismo estruturalista de Choisy. A transposição desta influência para Le Corbusier se evidenciou em dois momentos: quando adotou a expressão *l'esprit nouveau* que já havia sido empregada por Choisy (Banham: 1979, p. 332); e ilustra *Vers une Architecture*

---

<sup>24</sup> Dubugras que era francês, graduado na Argentina, e radicado no Brasil desde 1890 (Segawa: 1998, p.33-34).

<sup>25</sup> Segundo Alexandre Eulálio no prefácio de *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil* (Bardi: 1984, p. 6).

<sup>26</sup> Ver Frampton: 1997, p. 151. Sobre a complexidade da personalidade de Le Corbusier, também merece ser examinada a formulação de Gilberto Flores Cabral em sua Tese Doutoral *Paradoxos de uma modernidade longínqua* (2002) p.111-116.



(1923) com desenhos axonométricos extraídos da *Histoire de l'Architecture* (1898) do mesmo.

O discurso inicial de sua carreira como pintor e arquiteto em Paris foi influenciado pelo ambiente intelectual à sua volta. Havia uma oposição ao experimentalismo daqueles anos anteriores: Albert Gleizes postulava uma reaproximação dos princípios clássicos, universais e atemporais; e Jean Cocteau redigia o manifesto *rappel à l'ordre*, publicado mais tarde por Ozenfant e Le Corbusier (Banham: 1979, p. 325-327). A aparente liberdade formal de suas *assemblages* assimétricas de equilíbrio complexo, escondia recursos geométricos de controle do projeto, como a *seção áurea* e os *traçados reguladores*, os quais queria demonstrar (forçosamente) a presença nas obras clássicas e góticas, como o Capitólio de Roma e Notre Dame de Paris, e defendia seu uso em obras modernas, afastando resultados casuais:

“Um traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário: é a operação de verificação que aprova todo trabalho criado no ardor, a prova dos nove do escolar, o C.Q.D. do matemático. O traçado regulador é uma satisfação de ordem espiritual que conduz à busca de relações engenhosas e de relações harmoniosas. Ele confere à obra eutímia. O traçado regulador traz essa matemática sensível que dá a agradável percepção da ordem. A escolha de um traçado regulador fixa a geometria fundamental da obra; ele determina então uma das impressões fundamentais. A escolha de um traçado regulador é um dos momentos decisivos da inspiração, é uma das operações capitais da arquitetura” (Le Corbusier: 1998, p. 47).

A vocação artística expressa através da pintura purista que compartilhava com Ozenfant, somou-se à vereda técnica, ao seu entusiasmo pela engenharia. Entre 1920 e 1921, publicava na revista *L'Esprit Nouveau* os conceitos iniciais de um corpo teórico que influenciaria profundamente a arquitetura do século XX. A compreensão da flexibilidade estrutural como um dos elementos viabilizadores da arquitetura moderna, já havia sido demonstrada quando desenvolveu o conceito de estrutura *Dom-ino* (1914), substituindo a estrutura *estereotômica* de paredes portantes pelo piso rígido sustentado por apoios *tectônicos*<sup>27</sup>. Conceito que, transposto para a prática, resultou na liberação das fachadas, apoiadas nos entrespisos, preparando o caminho para a formulação dos seus “cinco pontos” (1926): pilotis, planta livre, fachada livre, janela horizontal e teto jardim. Elementos que constituíram uma sintaxe corbusiana perseguida, quando associados às “quatro composições” (1929) exemplificadas por suas casas: a fácil e pitoresca La Roche, a difícil e intelectual Garches, a igualmente fácil Cartago, e a conciliadora Savoye, como referiu-se a

---

<sup>27</sup> Os termos foram utilizados aqui conforme os conceitos elaborados por Gottfried Semper: *tectonicidade*, cujo significado provém do grego *tekne*, referente à carpintaria; e *estereotomicidade*, que remete às alvenarias portantes (Guisado: 200-).

elas o autor (figs. 26 e 27).

A estrutura lógica da arquitetura de Le Corbusier constituiu-se de modo análogo à sua arte. As composições utilizadas naqueles desenhos e pinturas puristas iniciais foram adotadas de modo semelhante em sua arquitetura: eram estabelecidas decisões principais ordenadoras, sobre as quais gravitavam as diversas partes secundárias, procurando uma acomodação harmônica e equilibrada, nem por isto convencional. Os projetos carregavam consigo uma ambiguidade resultante da relação estabelecida entre o objetivo (essencial) e o subjetivo (complementar). A partir do apoio que Le Corbusier buscava nas matemáticas, Rowe pondera que "talvez o funcionalismo fosse um intento altamente positivista de reafirmar uma estética científica, que pudera possuir o valor objetivo da crítica antiga e, em última instância, platônico-aristotélica" (Rowe: 1999, p. 15), concluindo que "estas são, precisamente, as 'verdades reconfortantes' universais".

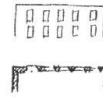
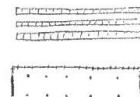
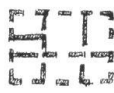
Nos anos trinta ocorreria uma mudança de direcionamento na obra de Le Corbusier, que passava a abrir mão do racionalismo um tanto romântico dos anos vinte<sup>28</sup>, optando por uma vereda que conjugava a racionalidade com a informalidade sensual das formas livres, dos materiais vernaculares e populares, dando uma trégua ao fetiche pelo tecnológico, pelo industrializado, típico do Movimento Moderno inicial. A primeira viagem à América, em 1929, influenciaria este câmbio, sem dúvida, e o projeto para o embaixador chileno em Buenos Aires (1930) parece ter sido o ponto de inflexão. Essa expansão das fronteiras do território moderno deu origem aos instrumentos que garantiram a universalidade da arquitetura moderna, especialmente a partir dos elementos de controle climático, como brises, grelhas e outros tipos de quebra-sóis; e da ampliação da gama de materiais e técnicas construtivas, incluindo os não industrializados e de baixa industrialização, como pedras brutas, madeiras não beneficiadas, tijolos, etc. Le Corbusier já havia demonstrado preocupação de contextualizar climaticamente seus edifícios com recursos regionais, quando propôs a utilização de "tufo vermelho" do Cáucaso como isolante térmico do Centrosoyus (1929) em Moscou. Paradoxalmente, no entanto, provocava o desenvolvimento tecnológico local, ao propor uma cortina de vidro inviável à Rússia da época.

Sua relação com Brasil originou-se através do amigo Blaise Cendrars, poeta da vanguarda ativista de Paris, nos anos vinte, também nascido em La Chaux-de-Fonds, na Suíça. Cendrars tornou-se amigo de Tarsila e Oswald de Andrade em Paris, em 1923, que lhe apresentaram ao intelectual e mecenas Paulo Prado. O poeta veio ao Brasil no ano seguinte, a convite de Prado,

---

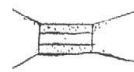
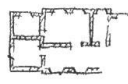
<sup>28</sup> Romântico pois não representava uma racionalidade mecânica, mas a busca por uma expressão clássica dramática, cujo arquétipo era o Partenon.

« LES TECHNIQUES SONT L'ASSIETTE MÊME DU LYRISME, ELLES OUVRONT UN NOUVEAU CYCLE DE L'ARCHITECTURE »

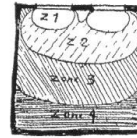
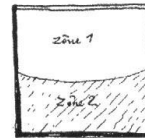
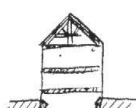
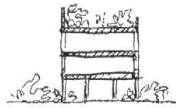


Jusqu'au béton armé et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le bon sol pour établir la fondation.

On constituait ainsi les caves, locaux médiocres, humides généralement.



Puis on montait les murs de pierre. On établissait un premier plancher posé sur les murs, puis un second, un troisième; on ouvrait des fenêtres.



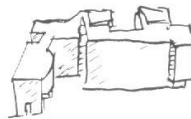
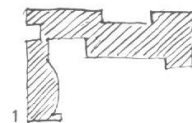
La tablette dit ceci: à surface de verre égale, une pièce éclairée par une fenêtre en longueur qui touche aux deux murs contigus comporte deux zones d'éclairage: une zone, très éclairée; une zone 2, bien éclairée.

D'autre part, une pièce éclairée par deux fenêtres verticales déterminant des trumeaux, comporte quatre zones d'éclairage: la zone 1, très éclairée, la zone 2, bien éclairée, la zone 3, mal éclairée, la zone 4, obscure.

Avec le béton armé on supprime entièrement les murs. On porte les planchers sur de minces poteaux disposés à de grandes distances les uns des autres.

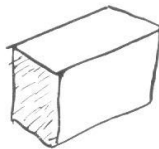
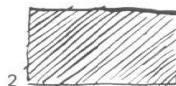
Le sol est libre sous la maison, le toit est reconquis, la façade est entièrement libre. On n'est plus paralysé.

26

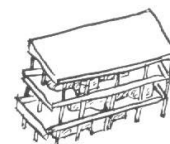


centro de computación  
programable

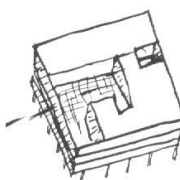
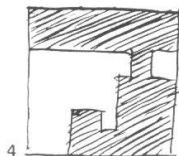
genre plutôt facile,  
intéressant  
mouvementé.  
On peut tout fois le  
discipliner par classement  
et hiérarchie



très difficile  
(Satisfait de l'œuvre)



tr. facile,  
mat. se  
combinable



Compositae cubique  
(dusome pur)

trois finereurs  
ou affaiblissement à l'extérieur  
une isolation architecturale,  
ou sacrificielle à l'intérieur  
à tout le besoin fonctionnel,  
(insolation, airtightness,  
insulation).

27

Figura 26: Os “cinco pontos de arquitetura” de Le Corbusier (c.1926), fazendo defesa da aplicação da estrutura Dom-inó, com planta e fachadas livres como consequência, teto-jardim, e janelas horizontais inspiradas no convés do transatlântico Aquitânia, conforme confessara em *Vers une Architecture*. Fonte: Hasan-Uddin Khan, *Estilo internacional*, p. 32.

Figura 27: As “quatro composições” exemplificadas em sua obra dos anos 20.  
Fonte: Willy Boesiger, *Le Corbusier*, p. 30.

quando tomou contato com cultura brasileira e conheceu os principais artistas e intelectuais da época, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade, estimulando o alinhamento do Brasil com a arte e a literatura moderna praticadas em Paris (Amaral: 1997). Paralelamente, Fernand Léger recebeu Paulo Prado em seu atelier, em Paris, um admirador de sua pintura. Léger parece ter sido o primeiro a mencionar o “possuidor de uma das maiores situações comerciais e políticas de São Paulo”<sup>29</sup> a Le Corbusier, em carta de 1926. A correspondência informava os planos de construção de uma nova cidade no Brasil, para a qual o pintor teria recomendado Le Corbusier ao influente informante. Na mesma época, Cendrars enviava um cartão postal ao amigo, reforçando a informação sobre o plano da nova capital que se denominaria Planaltina.

Victoria Ocampo, rica argentina com trânsito entre artistas e intelectuais em Paris, e seu compatriota Alfredo Gonzales Garaño, foram os responsáveis pela primeira visita do amigo Le Corbusier à América do Sul, em 1929.<sup>30</sup> A partir da confirmação das dez conferências a serem proferidas em Buenos Aires, o arquiteto se utilizaria da influência de Paulo Prado para apresentar suas teorias também em São Paulo e no Rio de Janeiro. Apesar de solicitar sua ajuda para atingir o intento, impunha-lhe “condições financeiras compensadoras” (Santos: 1987, p. 44) à realização das conferências no Brasil. Ainda confessaria a Prado, na mesma carta de 1929: “o sonho de ‘Planaltina’ não me sai da cabeça”. A visita à América do Sul realizou-se, apresentando conferências em Buenos Aires, Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro (figs. 28 e 29). Teve ainda uma passagem rápida por Assunção, convidado pela Companhia Sul-Americana de Aviação Aérea para participar da viagem inaugural de transporte de passageiros desde a capital argentina. Não se perdoou pelo fato de ter chegado ao Brasil após Alfred Agache, o urbanista francês que realizava o Plano Diretor do Rio de Janeiro, à época.

“A Europa burguesa é um peso para a América do Sul.

“Libertai-vos! A Europa Burguesa está virtualmente enterrada.”<sup>31</sup>

Se, por um lado, Le Corbusier influenciou definitivamente a arquitetura moderna brasileira, pode-se afirmar que o impacto do novo mundo da Utopia de Morus, a nova sociedade, o pampa, as florestas, os rios caudalosos e serpenteantes, foram imagens da América e uma nova realidade que contagiaram seu intelecto e obra a partir daquele momento. A viagem aérea ao Paraguai propiciou-lhe uma nova percepção do mundo, o que demonstra ao elaborar sua “Lei do meandro” (fig. 30), na qual estabeleceu uma reflexão

---

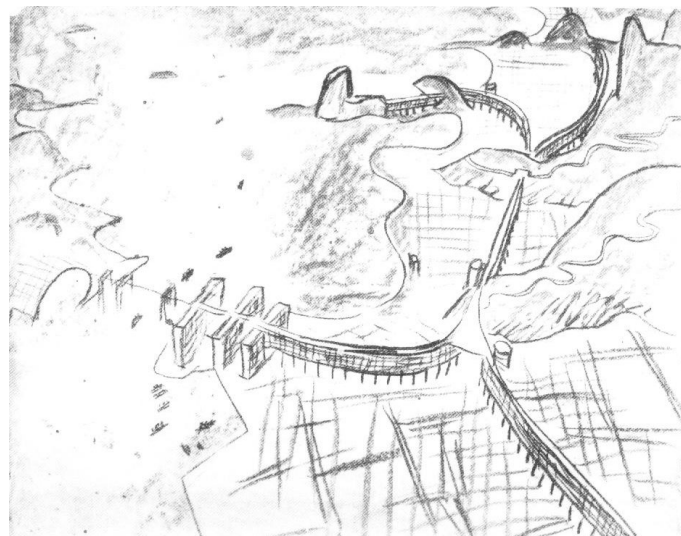
<sup>29</sup> Cecília Rodrigues dos Santos [et al.], *Le Corbusier e o Brasil*, p. 41. As cartas reproduzidas neste livro são os documentos mais confiáveis para se obter o teor exato dos fatos, nesta história um pouco desencontrada entre suas diversas versões.

<sup>30</sup> Embora Le Corbusier cite apenas Gonzales Garaño no “Prólogo Americano”, é reconhecida a participação de Victoria na empresa.

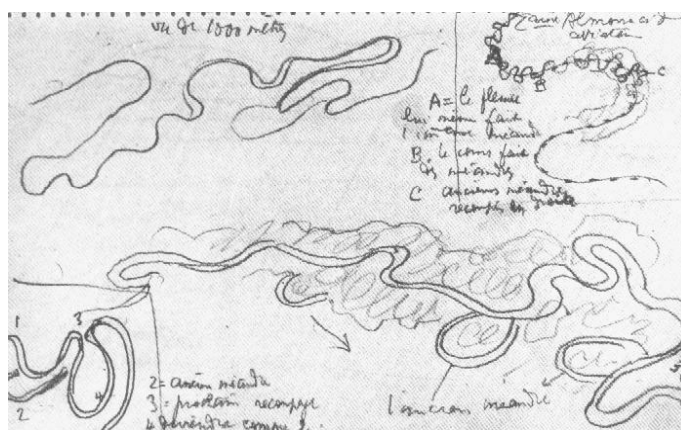
<sup>31</sup> Le Corbusier, “O espírito sul-americano” (Santos: 1987, p. 70).



28



29



30

Figura 28: Desenho intitulado "A favela" (1929); anotações das andanças de Le Corbusier pelos morros cariocas. Fonte: Cecília Rodrigues dos Santos [et al.], *Le Corbusier e o Brasil*, p. 37.

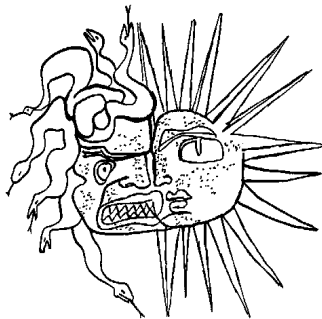
Figura 29: "Plano para o Rio de Janeiro" formulado durante sua passagem pela cidade, com o mítico edifício-viaduto serpenteante. Fonte: Cecília Rodrigues dos Santos [et al.], *Le Corbusier e o Brasil*, p. 94.

Figura 30: Croquis do curso dos rios no pampa a partir da vista aérea, o que originaria sua jocosa "Lei do meandro". Fonte: Cecília Rodrigues dos Santos [et al.], *Le Corbusier e o Brasil*, p. 25.

que se identificou com o espírito transgressor e onírico do Novo Mundo latino, tão distinto da Europa e do Novo Mundo calvinista (Pérez Oyarzun: 1987, p. 23).

A primeira visita de Le Corbusier ao Brasil foi o início de uma relação de extensa e profunda influência sobre a arquitetura brasileira, especialmente da vertente que se chamou com propriedade de Escola Carioca ou *nativismo carioca*. Naquele momento encontrou apenas o solitário Gregori Warchavchik construindo suas primeiras casas modernas, o que lhe valeu como prêmio a indicação de representante do País nos CIAMs (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*). Lucio Costa, que aparentemente não demonstrou interesse pelas conferências de Le Corbusier, rompia com a arquitetura tradicional logo após a visita, quando propôs uma segunda versão moderna para a casa Gomes Fontes (1930). Tomava uma decisão irrevogável de produzir somente arquitetura moderna a partir daquele momento.

Em 1936, no retorno ao Brasil como o consultor dos projetos do Ministério de Educação e da Cidade Universitária, solicitado por Lucio, encontra um grupo de arquitetos modernos dando seus primeiros passos. Consolidaria sua posição referencial entre aqueles jovens pioneiros; situação que se expandiu para a grande maioria dos arquitetos brasileiros e perdurou até o final de sua vida.



## CAPÍTULO 2

### **(1930-1945) UM FORMATO MAIS AMPLO PARA A ARQUITETURA MODERNA, O CASO BRASILEIRO E A SITUAÇÃO EM PORTO ALEGRE**

Se os anos vinte foram caracterizados pelo clima otimista de reconstrução do pós-guerra, pela crença messiânica na industrialização, na máquina e no ideal de universalização da humanidade, os anos trinta apresentaram um arranjo distinto, a partir das profundas transformações que ocorriam no quadro internacional. Iniciada sob os graves efeitos recessivos da quebra da Bolsa de Nova Iorque, a década transcorreu com o agravamento da situação política europeia, a partir da ascensão de regimes totalitários nacionalistas em diversos países; situação que culminaria com a deflagração da Segunda Guerra antes do final da década, em 1939. Na América, os Estados Unidos recuperavam sua economia através do *New Deal* de Roosevelt, e o Brasil de Vargas ingressaria no regime ditatorial do Estado Novo em 1937.

A trajetória ascendente da arquitetura moderna nos anos anteriores não passaria ilesa por essas transformações. Sob regimes totalitários, países precursores abandonavam sua incipiente utilização como expressão oficial, chegando a rechaçar a produção privada, identificando-a como *judia* ou *bolchevique*. Em outros países, a produção era interrompida por conta das dificuldades econômicas enfrentadas com a guerra. Em contrapartida, a arquitetura moderna expandia-se para muitas regiões periféricas, estabelecendo alguns paradoxos ao formato inicial proposto.

#### NOVOS RUMOS PARA A ARQUITETURA MODERNA

Em 1929, Le Corbusier realizava sua primeira visita à América do Sul, semeando os conceitos desenvolvidos até o momento, baseadas de modo predominante no discurso de *Vers une Architecture*: uma apologia às formas puras, à máquina, à racionalidade e salubridade. Nos anos trinta, sua carreira sofreria ajustes de trajetória perceptíveis na crescente contextualização dos projetos ao clima, cultura e mesologia; preocupação acentuada pela migração da arquitetura moderna para novas regiões e enfrentamento de diferentes

situações geográficas e culturais a partir daquele momento.

"Se '*Précisions*' foi o legado teórico dessa viagem, a '*maison*' Errázuris representou a herança e o primeiro passo de uma nova práxis projetual que abriu caminho para um ciclo de projetos posteriores com esta nova e mais aberta visão, *regionalista* talvez, apoiada na utilização expressiva de sistemas construtivos e materiais locais como nos projetos da '*Villa*' Mme. de Mandrot (1930-31) em Le Pradet [...]; a '*maison*' em Mathes (1935), ou a '*maison de week-end*' en La Celle-Saint-Cloud (1935)..." (Frota: 1997, p. 288).

Propostas ditas *primitivistas* como as casas Errázuris (1930), no Chile, e Mandrot (1931), na França, parecem constituir o ponto de partida para o câmbio, após o apogeu da fase purista atingido na casa Savoye (1929). A proposta prototípica das casas Loucheur (1929) já sinalizava naquela direção, ao conceber unidades pré-fabricadas transportáveis em um vagão, utilizando um muro de apoio divisorio entre as unidades geminadas construído *in loco*, com os materiais disponíveis na região, como as pedras irregulares representadas no projeto, tijolos ou concreto. O terraço do apartamento Charles de Beistegui (1930) em Paris, com o tapete vivo de grama, a falsa lareira no terraço e os muros altos interceptando parte da visão dos edifícios e do Arco do Triunfo, apresentava uma acentuada conotação surrealista que reforça esta afirmação. Percebe-se que Le Corbusier conseguia estabelecer, naquele momento, a síntese responsável por grande parte de seu sucesso, acentuando a sobreposição ambígua e sofisticada, do ponto de vista estético e intelectual, de estruturas racionais e concepções lúdicas ou sensuais (figs. 1, 2, 3, 4, 5 e 6).

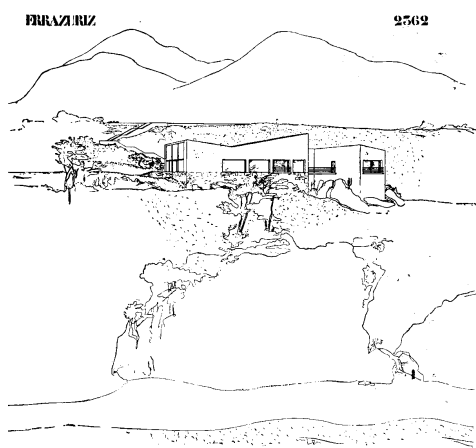
Nos anos vinte ocorreriam as primeiras realizações modernas americanas. Neutra e Schindler projetavam os exemplos precursores na costa oeste dos Estados Unidos. Gregori Warchavchik construía algumas casas modernas em São Paulo, a partir do final da década, experiências que avançariam logo depois através de Lúcio Costa e do grupo carioca. Exemplos dispersos e incipientes também passavam a ocorrer a partir de Juan O'Gorman no México, dos *racionalistas criollos*<sup>1</sup> na Argentina, e de algumas realizações quase isoladas em países como Irã, Líbia e Japão, nos anos trinta.<sup>2</sup> No momento inicial, a arquitetura destas regiões tentava alinhar-se aos centros europeus, reproduzindo os modelos centristas de forma acrítica. No entanto, as particularidades já podiam ser percebidas nestes exemplos pioneiros, a partir da necessidade de adaptação ao clima, às particularidades dos programas e à restrição dos recursos materiais e técnicos disponíveis para atingir o propósito.

O sentido contrário à homogeneidade formal dos anos iniciais passava a

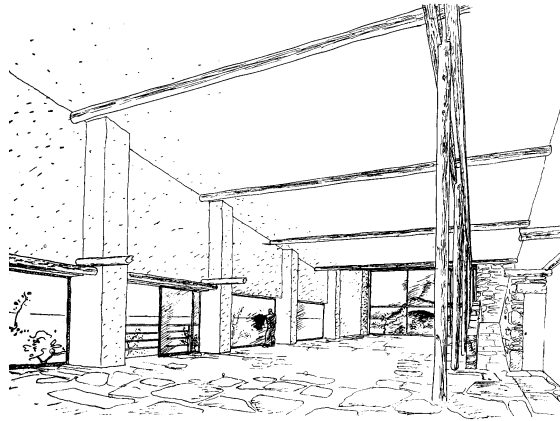
<sup>1</sup> *Racionalismo criollo* é a expressão utilizada para designar a arquitetura precoce de características modernas própria da região do Prata, cujas formas depuradas eram acentuadamente contingentes ao tecido urbano.

<sup>2</sup> Estas experiências podem ser apreciadas em livros como *Functional Architecture 1925-1940* (1990), álbum reeditado a partir do célebre *O Estilo Internacional* de Henry Russell Hitchcock.





1



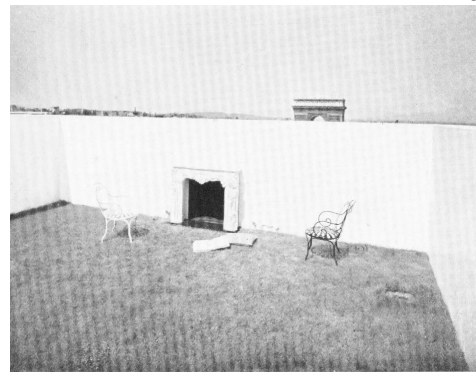
2

3



4

5



6

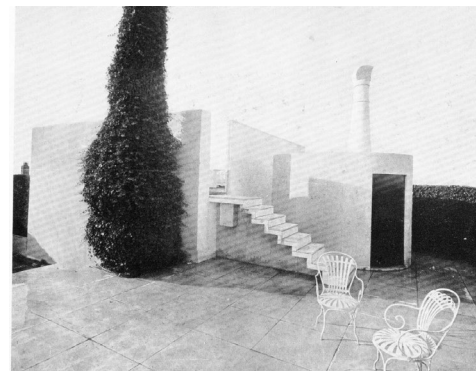
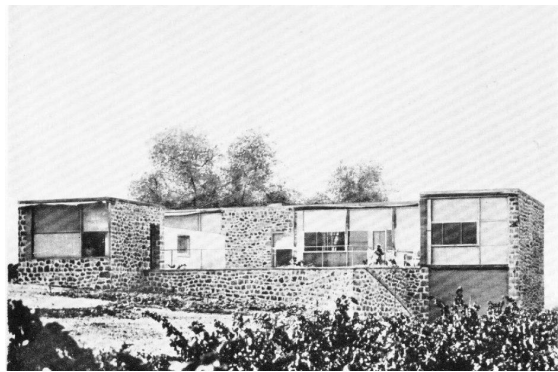


Figura 1: Perspectiva exterior da casa Errázuriz (1929), de Le Corbusier. Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète 1929-1934*, p. 52.

Figura 2: Perspectiva interior da Casa Errázuriz, expondo o primitivismo da concepção. Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète 1929-1934*, p. 51.

Figura 3: Vista da fachada frontal da casa Mandrot (1931), com as paredes de pedra exposta. Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète 1929-1934*, p. 61.

Figura 4: Fachada posterior da casa Mandrot. Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète 1929-1934*, p. 61.

Figura 5: Vista parcial do terraço do apartamento de Beistegui. Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète 1929-1934*, p. 54.

Figura 6: Outra vista. Fonte: Le Corbusier, *Œuvre complète 1929-1934*, p. 54.

ser compartilhado por Alvar Aalto e outros dissidentes, especialmente pela significativa arquitetura moderna brasileira emergente, que se consolidaria nos anos quarenta. Como consultor dos projetos do Ministério de Educação e Saúde Pública e da Cidade Universitária do Brasil (1936), Le Corbusier estimulou o resgate de uma série de elementos nativos, como a palmeira imperial do neoclassicismo oitocentista brasileiro, dispondo-a geometricamente em seus croquis pessoais. Recomendou também o emprego de espécies vegetais locais nos terraços-jardins, a utilização da pedra cinza e rosa das montanhas do Rio de Janeiro nos pisos e revestimentos, a presença da arte através da escultura sugerida pelos croquis, e a inusitada recuperação do uso de azulejos, da tradição construtiva portuguesa. Elementos de grande significado simbólico, que aliavam-se a conteúdos pragmáticos, como a preocupação tipicamente moderna com a salubridade e o conforto ambiental.<sup>3</sup>

Aalto demonstrou que podia fazer arquitetura moderna aplicando a madeira da tradição escandinava, em suas casas e pavilhões dos anos trinta; abrindo mão da técnica eleita – o concreto armado – utilizou a madeira de modo integral, inclusive como estrutura, no pavilhão finlandês para a Feira Mundial de Paris (1937). A exemplo de Gropius, Marcel Breuer construiria sua casa na Nova Inglaterra revestida com tábuas verticais, no final dos anos trinta, colocando à mostra uma tátil parede de pedras irregulares que continha a lareira; materiais tão ao gosto da tradição norte-americana. Era inevitável que a arquitetura moderna se tornasse contingente ao meio físico e social. Afinal, não existia aquele material genérico e universal desejado, representado como metáfora pelas paredes brancas aparentemente sem espessura.

Após a Segunda Guerra, os países que sofreram regimes totalitários voltavam a praticar uma arquitetura moderna; o que não era o caso da URSS de Stálin. Na Espanha, que seguia sob o regime franquista, o *Grup R* propunha uma postura anticientrista através da recuperação da valiosa experiência racionalista do GATEPAC, numa difícil associação à figuratividade regional típica do Realismo Social que surgia à época. O que resultou na dualidade da arquitetura produzida simultaneamente pelo mesmo grupo (Solà-Morales: 1980, p. 118). Frampton define precisamente que “os diversos impulsos culturais que constituíram este Regionalismo heterogêneo tendem a confirmar a natureza inevitavelmente híbrida da cultura regional moderna” (1997, p. 383-384); ou seja, produzir uma expressão autóctone a partir da sobreposição de elementos identificados com o lugar, sobre as bases universais de um modelo de arquitetura moderna centrista.

A ampliação daquele formato inicial restritivo das *vanguardas construtivas* decorria da necessidade de contextualização da arquitetura às

---

<sup>3</sup> O projeto vencedor do concurso do Ministério da Educação e Saúde, de Archimedes Memória, foi resolvido a partir de diversos pátios. Teve como argumentos para sua anulação, além da má distribuição das salas, a orientação da luz e a ventilação. Em *Le Corbusier - Riscos Brasileiros*, Elizabeth Harris, p. 65.

novas contingências físicas e sociais enfrentadas. É importante registrar que o Racionalismo Italiano já apresentava em sua origem uma dissidência àquela a-historicidade, ao assumir o seguinte enunciado: “nosso passado e nosso presente não são incompatíveis. Não desejamos ignorar nosso legado tradicional. É a tradição que se transforma e assume novos aspectos, que somente alguns poucos são capazes de reconhecer”<sup>4</sup>. Uma importante permissão à assepsia utópica do Movimento Moderno impunha-se nos anos trinta: as expressões regionais, com seus conteúdos semânticos subjetivos, passavam a integrar o enunciado da arquitetura moderna. Sob esses novos ventos, a arquitetura moderna brasileira encontraria condições para alçar voo, aproveitando o espaço aberto para propor uma alternativa identificada com os matizes nacionalistas que contagiavam o país.

### ARQUITETURA MODERNA E BRASILEIRA NO PERÍODO VARGAS (1930-45)

Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, começava a construção de um Estado brasileiro moderno. Numerosos projetos de edifícios institucionais passavam a ser disponibilizados pela burocracia governamental federal, abrindo oportunidades para os arquitetos de orientação modernista. A participação hegemônica de profissionais do Distrito Federal naqueles trabalhos, e o reconhecimento internacional coroadando os resultados, conduziram o Rio de Janeiro à uma posição referencial frente às diversas produções regionais da arquitetura moderna brasileira, nas duas décadas iniciais. Nem mesmo a pujança econômica paulistana e sua consequente relevância política, permitiram-lhe rivalizar com o protagonismo alcançado pela Capital, estabelecendo com ela uma polarização subjugada. A arquitetura moderna carioca tornava-se o exemplo a ser seguido.

A mudança política propiciou a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ao jovem arquiteto Lucio Costa, em 1931, que então contava apenas 29 anos. Recém convertido do neocolonial à arquitetura moderna, Lucio tentou direcionar a produção acadêmica no mesmo sentido. Convidou para as disciplinas de projeto o pioneiro Warchavchik e Alexander Buddeus, arquiteto belga chegado recentemente ao Brasil, com os projetos do Aeroporto de Munique e do Pavilhão Hanseático Germânico da Exposição de Antuérpia no currículo (Segawa: 1998, p. 68). A experiência durou poucos meses, até setembro de 1931, o suficiente para estimular o surgimento de uma primeira geração de arquitetos modernistas graduados no Brasil, como Jorge Machado Moreira, Luís Nunes, Álvaro Vital Brasil e Oscar Niemeyer, entre outros. Nessa oportunidade Warchavchik constrói sua primeira casa moderna no Rio de Janeiro, a Nordschild, inaugurada em 1931, estabelecendo uma curta sociedade com Lucio; sociedade que impulsionaria o arquiteto carioca através daquela prática. A Vila Operária da Gamboa (1931), no Rio de Janeiro, resultou como o trabalho mais importante da parceria.

---

<sup>4</sup> Gruppo 7, “Nota” em *Rassegna Italiana*, dezembro de 1926 (Frampton: 1997, p. 247).

A partir daquele momento, uma série de projetos modernistas começavam a ser concebidos pelos novos arquitetos cariocas, como o Edifício Amapá (1934) de Jorge Moreira, cuja perspectiva demonstra a solução de grelha com balcões sobreposta ao corpo do prédio. O edifício à Rua do Lavradio (193-), dos Irmãos Roberto, foi outro projeto alinhado às premissas modernas construído no Rio de Janeiro em meados dos anos trinta. A planta tipo sistêmica apresentava apartamentos idênticos resolvidos em *dúplex*, solução usual entre as vanguardas europeias; e a fachada apresentou pequenos balcões em balanço, similares aos utilizados na sede da Bauhaus (figs. 7 e 8).

Em 1935, Getúlio Vargas sancionava a Lei nº 125, que rezava que “nenhum edifício público de grandes proporções” seria “construído sem prévio concurso para escolha do respectivo”. Neste período, o governo nas instâncias municipal, estadual e da União e suas autarquias, foram responsáveis por uma grande fatia do mercado de trabalho de arquitetura na Capital Federal. O crescimento da população urbana e a defasagem da máquina pública e sua necessidade de modernização, no sentido oposto, explicam a ampliação da estrutura burocrática, de serviços, e demais empreendimentos estatais, que oportunizaram ao Rio de Janeiro inúmeros novos projetos, como a Cidade Universitária (1936, não construído) e o Ministério da Educação e Saúde (1936), ambos da equipe de Lúcio com consultoria de Le Corbusier, a Obra do Berço (1937) de Niemeyer, a Estação de Hidroaviões (1937) de Afílio Correa Lima e equipe, o Aeroporto Santos Dumont (1938) e o Instituto de Resseguros (1941) dos Irmãos Roberto, o Conjunto Residencial do Pedregulho (1947, já no governo Dutra) de Reidy, entre muitos.

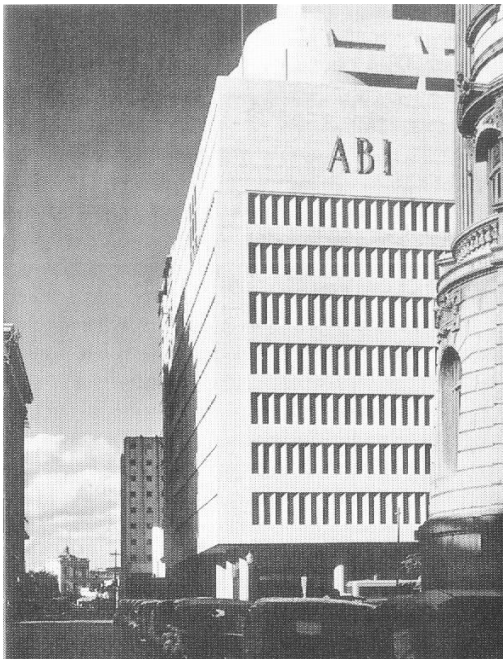
Outros clientes importantes que surgiram, a partir da nova política e estrutura governamental, foram os institutos previdenciários (IPASEs, IAPIs e IAPCs), os quais geraram prédios administrativos como o Edifício-Sede do IPASE (1933), de Paulo Antunes Ribeiro, edifícios de renda destes Institutos e conjuntos habitacionais, como os conjuntos residenciais da Penha (1939) e do Realengo (1942), respectivamente dos Irmãos Roberto e de Carlos Frederico Ferreira. No primeiro exemplo é perceptível a semelhança da concepção de Paulo Antunes com a proposição de Mies para um “edifício de escritórios em concreto armado” (1923), denunciada por alguns autores, a partir da solução das janelas rasgadas contínuas tirando partido da estrutura recuada; um edifício cuja caixilharia, entretanto, apresentava detalhes típicos do que se convencionou como *art-déco*.

Nesse contexto, os concursos públicos passaram a constituir uma fonte importante para o desenvolvimento de uma prática moderna. O concurso para a sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), em 1936, foi seminal para a arquitetura moderna brasileira. Além do projeto vitorioso dos Irmãos Roberto, são conhecidas outras duas propostas modernas consistentes, uma delas de Oscar Niemeyer e a outra de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos; esta última cuja força formal provinha da solução das fachadas, constituídas por uma sucessão horizontal de peitoris e grelhas quebra-sol fixas (figs. 9 e 10).

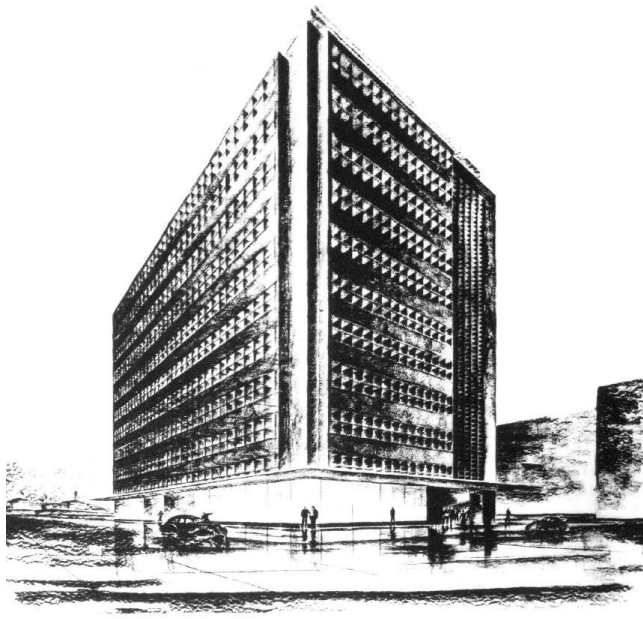
7



8



9



10

Figura 7: O edifício à rua do Lavradio (c.1935), dos Irmãos Roberto, com a solução "dúplex" e os balcões lembrando a sede da Bauhaus. Fonte: revista *Arquitetura e Urbanismo* n.5 (set-out/1939) p. 630.

Figura 8: Perspectiva do edifício Amapá (1934), de Jorge Moreira. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 71.

Figura 9: Versão final da ABI (1936), dos Irmãos Roberto. Fonte: Philip Goodwin, *Brazil Builds*, p. 113.

Figura 10: Proposta para o concurso da ABI (1936), da autoria de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 102.

A parceria entre Moreira e Ernani enfrentou também o concurso para o Ministério da Educação e Saúde Pública, no mesmo ano, onde uma proposta bem menos inspirada da dupla remetia claramente à solução do Centrossoyus de Le Corbusier (1929), em Moscou: desde a eleição do arranjo pavilhonar periférico em três alas e auditório central, até a marcação do ingresso através de marquise com projeção em arco; além de outros pormenores como a utilização da mesma estereotomia das fachadas laterais do edifício soviético. No mesmo concurso, outra proposta moderna foi apresentada por Reidy; uma concepção cuja perspectiva noturna lembrava edifícios modernos centro-europeus, porém utilizando-se de uma estratégia de implantação semelhante à proposta de Le Corbusier para o concurso do Palácio das Nações (1927), em Genebra.

O projeto vencedor, de Arquimedes Memória, foi uma concepção de feições simultaneamente *déco* e acadêmicas, com elementos decorativos marajoaras. Através de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o grupo de arquitetos modernistas cariocas convenceria o Ministro Gustavo Capanema a desconsiderar o resultado do concurso. Entre os argumentos apresentados destacava-se a questão do conforto ambiental, supostamente prejudicado pelos diversos pequenos pátios da proposta (Harris: 1987). O restante dessa história bem conhecida resultou no marco fundacional da arquitetura moderna brasileira.

Não se pode ignorar que algumas experiências anteriores à consultoria do MESP já apresentavam elementos de uma gramática corbusiana, como exemplifica o coetâneo Edifício-sede da ABL, dos Irmãos Roberto e outras propostas apresentadas naquele concurso. A versão moderna para a casa Gomes Fontes (1930) de Lucio, demonstrava uma precoce – e ainda híbrida – aproximação ao modelo da Villa Savoye, visível no terraço frontal superior, emoldurado por uma parede rasgada idêntica à daquela, nos pilotis e janelas *en longueur* utilizados. Mesmo que os pilotis aplicados por Lucio em suas “casas sem dono” (1932-36) ou em Monlevade (1934) diferissem da essência do pilotis de Le Corbusier em Savoye e nas obras posteriores, partiam igualmente daquela concepção.<sup>5</sup>

Outras competições significativas ocorreram naquele período, como o concurso para a Sede da Prefeitura de Belo Horizonte (1935) e do Ministério da Fazenda (1935), cujo projeto vencedor apresentou uma linguagem clássica associada à implantação em “pente”, que se encaixou corretamente ao espírito do que restou do Plano Agache (1927-30). O desmonte do Morro do Castelo e aterro da região contígua, nos anos vinte, proporcionou à Capital a expansão de sua área central e acomodação do Aeroporto Santos Dumont. A continuidade homogênea dos edifícios desse novo tecido, a urbanidade de suas galerias cobertas e interiores de quarteirões públicos, baseada na proposta original de Alfred Agache, tornou-se o cenário ideal para realçar, através do contraste da implantação, a condição de monumento do MESP.

---

<sup>5</sup> Como quer demonstrar Comas em sua Tese Doutoral intitulada *Precisões Brasileiras*.

O convívio dos seis autores do Ministério com o consultor, durante o período dos projetos do Ministério e da Cidade Universitária, estabeleceria um grupo instruído abaixo de seus princípios projetuais.<sup>6</sup> As obras posteriores daqueles arquitetos realizariam um efeito didático multiplicativo de sua influência sobre outros profissionais brasileiros, paralelamente à bibliografia sobre a crescente obra do mestre. A sintaxe compositiva iniciada naquele momento perduraria nas décadas seguintes, dando origem à importante Escola Carioca; estendendo-se também aos principais projetos institucionais de regiões periféricas como Porto Alegre.

A Era Vargas apresentou um perfil acentuadamente nacionalista, à semelhança dos regimes totalitários europeus. As leis trabalhistas implementadas em seu governo, agrupadas na Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), em 1943, foram claramente inspiradas na “Carta del Lavoro” (1927) de Mussolini. O governo Vargas representava um Estado forte, intervindo na economia como promotor de desenvolvimento, estimulando o crescimento industrial em substituição ao modelo agroexportador. Apesar do regime ditatorial assumido durante o *Estado Novo* (1937-1945), seguiu demonstrando uma postura progressista em alguns de seus segmentos. Getúlio exercia um governo com preocupações sociais, estabelecendo uma legislação trabalhista, estipulando um “salário mínimo”. O tardio desenvolvimento da siderurgia no País ocorreria a partir da iniciativa governamental, com a criação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em 1942, um dos frutos da “política de boa vizinhança” norte-americana. A criação do Ministério de Educação e Saúde Pública, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a oportunidade de mudanças na ENBA e a adoção da arquitetura moderna em prédios públicos, são exemplos que parecem suficientes para afirmar, se não a existência, pelo menos espaço para um projeto cultural e um direcionamento progressista, por conta de alguns de seus colaboradores como o Ministro Gustavo Capanema.

Ao longo dos anos trinta, dois movimentos opostos ganhavam adeptos no Brasil: o Comunismo, que em 1935 desencadearia uma Intentona; e o Integralismo de Plínio Salgado, claramente identificado com o fascismo italiano. Fundada em 1932, a Ação Integralista Brasileira (AIB) possuía um conteúdo nacionalista mais ideológico que econômico. Além da esquerda política, o Integralismo tinha como inimigos o liberalismo e o capitalismo financeiro internacional. Compuseram grupos paramilitares, à semelhança dos “camisas-negras” do fascismo italiano. Este tripé – anticomunismo, oposição ao capital internacional e antiliberalismo – apresentava uma ampla sobreposição com as ideias *estado novistas*.<sup>7</sup> Insatisfeitos com os rumos políticos tomados em 1938, os

---

<sup>6</sup> Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Ernani de Vasconcellos.

<sup>7</sup> Ambos extremos possuíam aspectos em comum, no entanto, como a crítica ao Estado liberal, a valorização do partido único e o culto da personalidade do líder. (Fausto: 2002, p. 195).

integralistas tentariam assassinar o Presidente numa fracassada invasão do Palácio do Catete; o que resultou na eliminação do movimento.

O momento inicial do Estado Novo apresentou um comportamento ambíguo frente ao conflito internacional que se iniciava, com a indefinição do Governo brasileiro sob qual lado do *front* da Segunda Guerra entrincheirar-se. Uma posição proposital, ao que tudo indica, à espera do cortejo com ofertas vantajosas pelas duas frentes inimigas. No Brasil haviam duas alas opostas: de um lado encontravam-se militares identificados com o fascismo, como Eurico Dutra e Góes Monteiro; no lado oposto surgia o gaúcho Osvaldo Aranha, nomeado Ministro das Relações Exteriores pelo amigo Getúlio, em 1938, quem habilmente levou o País a aliar-se às democracias europeias e americana, a partir de 1941. Uma posição que não era cômoda para um regime ditatorial como o brasileiro.

A gestão ministerial exercida por Capanema constituiu um projeto cultural exemplar, ao atingir a abrangência necessária: abria uma perspectiva para o futuro como mecenas da arquitetura moderna, a partir do triunfo do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936); enquanto recuperava retrospectivamente a experiência cultural brasileira através da criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937. Com a fundação do IPHAN, as ruínas missioneiras do Rio Grande do Sul receberiam a atenção necessária. Lucio Costa foi encarregado de realizar um relatório sobre o sítio histórico, que culminou com a construção do Museu das Missões: um pavilhão que recriava o padrão da casa missioneira, com seu alpendre periférico e a cobertura em *copiar*, ao qual foi acoplado um volume murado à reminiscência do *cotiguaçu* – claustro que acolhia viúvas e órfãos indígenas. O pavilhão abrigou o acervo nas três salas alongadas e transparentes, que integraram paisagem e ruínas ao museu; e o volume anexo conteve a casa do zelador, voltada para a intimidade do pátio interior (figs. 11 e 12). A estratégia de implantação conseguiu definir a antiga praça principal no descampado, ao posicionar habilmente a pequena construção em forma de “L” num dos vértices da face oposta à igreja (Wisnik: 2001, p. 17 e 62).

A obra foi concluída em 1940, e o alcance daquela intervenção de Lucio Costa não teve o devido reconhecimento por longo tempo. A solução sofisticada- entre mimetismo contextual e contraste- só recentemente passou a receber o tratamento adequado, merecendo ensaios e a inclusão em publicações retrospectivas da obra do arquiteto. Em *Brazil Builds* (1943), numa das raras ocasiões onde o trabalho foi incluído durante o período modernista, o Museu era mencionado de forma elogiosa; porém as fotografias ressaltavam somente a estatuária, omitindo seu exterior: a única imagem do prédio apresentava um recorte descontextualizado das paredes de vidro a partir do alpendre. O texto destacava que era “consolador encontrar-se uma instituição dessa espécie que compreende que só um plano lididamente moderno fora



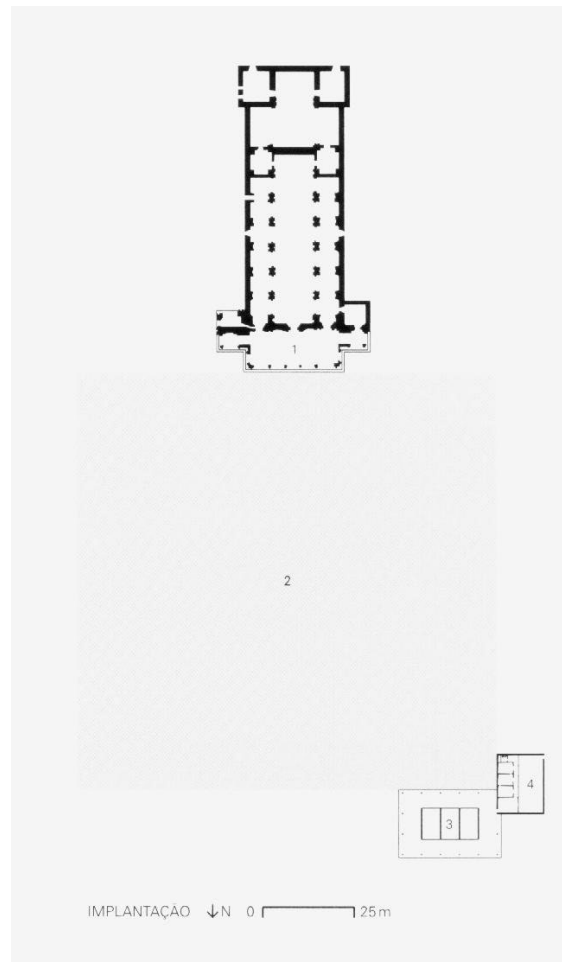


Figura 11: Museu das Missões (1937), de Lucio Costa. Vista da fachada voltada para as ruínas. Fonte: Guilherme Wisnik, *Lucio Costa*, p. 63.

Figura 12: Implantação do conjunto, com o Museu indicando o vértice da praça através dos volumes articulados. Fonte: Guilherme Wisnik, *Lucio Costa*, p. 62.

adequado a tal museu. A construção simples, de paredes de vidro, proporciona um fundo agradável que não entra em competição com a escultura brilhantemente disposta" (Goodwin: 1943, p. 42).

Era essa imagem progressista que o governo parecia querer consolidar aos olhos do mundo, quando a concepção de Lucio Costa venceu o concurso do pavilhão brasileiro para a Feira de Nova Iorque de 1939 (1938). A ata do júri acentuava que a proposta escolhida deveria "interpretar a nacionalidade" através de formas capazes de "traduzir a expressão do ambiente brasileiro". Ressaltava-se ainda a preferência por uma contemporaneidade das formas, em função de que a Feira tinha por princípio "estabelecer uma visão do amanhã" (Comas: 2002, p. 174-175). Lúcio convidou Niemeyer, autor do projeto colocado em segundo lugar, para elaborar o projeto definitivo executado. Conjuntamente com os pavilhões sueco de Sven Markelius, e finlandês de Alvar Aalto, constituiu uma arquitetura moderna exemplar, num momento que países europeus precursores da modernidade, comprometidos pelos regimes totalitários, excluía a arquitetura moderna do repertório oficial.

Quase simultânea ao projeto do Pavilhão de Nova Iorque, surgia a oportunidade do Grande Hotel de Ouro Preto, uma intervenção num sítio histórico para a qual Lucio era a opção natural: um pouco antes, havia demonstrado o refinamento de sua abordagem no projeto do Museu das Missões, em São Miguel das Missões. Porém, com o cancelamento do projeto de Carlos Leão, ele parece ter encaminhado o importante trabalho ao protegido, o que resultou no contato promissor de Niemeyer com Juscelino Kubitschek, e a consequente encomenda do conjunto da Pampulha.<sup>8</sup> A intervenção de Lucio Costa no projeto é provável, a partir dos conflitos estabelecidos entre Niemeyer e o IPHAN durante o trabalho; e do depoimento do próprio arquiteto, afirmando que "lá saiu tudo errado", referindo-se ao seu desejo de cobrir o edifício com um terraço-jardim e sua posição contrária à inclusão do telhado, da varanda agregada, dos elementos treliçados, entre outros pormenores.<sup>9</sup> Não era essa a linha que Niemeyer seguiria, de contextualização com a tradição, que o próprio Goodwin salientava em *Brazil Builds*, referindo-se ao Grande Hotel: "por motivos lógicos não se esqueceram a inclinação do telhado e o uso da pedra de Itacolomi. O desenho, de linhas ousadas e pormenores delicados, ostenta bem orientada relação com o barroco local" (Goodwin: 1943, p. 132).

Nos anos seguintes à experiência do Pavilhão de Nova Iorque, Lucio e Niemeyer trabalharam percorrendo caminhos distintos. Lucio projetaria uma pequena série de casas e um hotel, onde conseguiu compatibilizar sutilmente a arquitetura moderna à sua visão de continuidade de uma expressão cultural

---

<sup>8</sup> Conforme Yves Bruand em *Arquitetura contemporânea no Brasil*, pág.107-110.

<sup>9</sup> Segundo o depoimento do arquiteto ao autor, em entrevista realizada em julho de 1995. No artigo "O passado mora ao Lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto", Carlos Comas constitui uma abordagem definitiva sobre o "enredo" deste projeto, desde a proposta inicial de Carlos Leão que seria rejeitada. Em **ARQTEXTO** n.2, pp.18-31.

brasileira, à analogia das singelas soluções populares do Brasil-colônia, as quais sempre valorizou; o que ficou demonstrado desde o primeiro de seus textos publicados, “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”<sup>10</sup>, de 1929. Em 1937, trabalhando no recém criado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicava “Documentação necessária”, onde voltava a defender aquela produção popular como objeto importante de estudos também (Costa: 1962, p. 86), ao lado das manifestações barrocas oficiais e religiosas já consagradas; e, definindo aquelas expressões como legítimas representantes da cultura brasileira dignas de serem preservadas, constituía mais uma parte de seu constructo teórico. Entre seus projetos do período destacam-se as residências Hungria Machado (1942) e Saavedra (1942), e o Park Hotel São Clemente (1944).

No conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, Niemeyer conseguiu ampliar a experiência iniciada no Pavilhão, produzindo uma arquitetura de formas exuberantes através da exploração plástica e técnico-construtiva. Uma produção que acabou identificada com a tradição barroca brasileira, iniciada com o espetáculo litúrgico das missas, procissões e festas religiosas próprias da Contrarreforma, que se estendeu à produção cultural como um todo. Este seria o modelo de arquitetura moderna consagrado no País, que não constituía uma expressão representativa de modo tão abrangente, demonstrando-se mais característica do temperamento carioca e de outras cidades do litoral tropical brasileiro.

No momento que se encerrava uma etapa da vida política do País, em 1945, Lucio tentava estabelecer uma convergência complementar entre seu modelo “vernacular”, e a produção de Niemeyer identificada com a liberdade criativa atribuída ao gênio brasileiro. Esta fusão originou um espectro de abordagens do que passou a ser chamada *escola carioca*: um modelo que representava uma continuidade da expressão própria da cultura nacional eleita, imposto de forma hegemônica à arquitetura moderna brasileira.

O arquiteto consolidaria o modelo teórico através de um pequeno conjunto de textos e defesas à essa arquitetura publicados; tarefa iniciada em “Considerações sobre o ensino da arquitetura” (1945), onde apresentava os conceitos de *orgânico-funcional* e *plástico-ideal* ainda incipientes, aos quais retornaria em “Considerações sobre arte contemporânea” (1952): esforços no sentido de dar sustentação à expressão que ele elegera em sua abordagem de cunho antropológico. Em resumo, lembrava a filiação da arquitetura tradicional e jesuítica brasileira à concepção estática do Mediterrâneo, e a feliz contaminação ocorrida com a concepção dinâmica do barroco; uma característica recessiva que se manifestava novamente na arquitetura moderna, dando-lhe o caráter genial. Um modelo teórico, aliás, que ele não hesitou em defender vigorosamente, como demonstrou na resposta ao jornalista

---

<sup>10</sup> Nessa ocasião afirma que “o essencial é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e onde a gente sente o verdadeiro espírito da nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é nossa” (Costa: 1962, p. 15).

Geraldo Ferraz sobre o pioneirismo da arquitetura moderna brasileira, em 1948; ou no revide à entrevista de Max Bill para a revista "Manchete", em 1953, na qual o suíço criticava a arquitetura moderna brasileira.<sup>11</sup>

#### (A CONSTRUÇÃO TEÓRICA DE LUCIO COSTA)

Buscando proporcionar unidade consistente à arquitetura defendida, Lucio desenvolveu os conceitos mencionados de *intenção plástica orgânico-funcional* e sua oposição *plástico-ideal*, ao que sobrepôs as definições de concepções *dinâmicas* ou *estáticas*, e *gótico-orientais* ou *greco-latinas*. Uma proposição visivelmente calcada na teoria de Wilhelm Worringer (porém não explicitada), que distinguia o clássico e o romântico através de um determinismo geográfico, na qual "clássico seria o mundo mediterrâneo, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva; romântico, o mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil" (Argan: 1992, p. 11). O "desejo da forma" (*Kunstwollen*) de Alois Riegl constituiu um patamar fundamental para Worringer formular sua "teoria dos opostos", dentro da corrente formal contrária ao determinismo técnico-material de Gotfried Semper. Além da inspiração em Worringer, Lúcio identificava-se com as teorias de Riegl, como demonstrou ao referir-se à arquitetura como "construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa".<sup>12</sup>

O arquiteto brasileiro também desenvolveu suas premissas a partir das ideias estéticas positivistas de Hyppolyte Taine e do próprio Semper, além do *formalismo* de Konrad Fiedler e Heinrich Wölfflin.<sup>13</sup> Quando Lucio afirma que "foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista [Niemeyer], da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho"<sup>14</sup>, remete à formulação positivista de Taine, na qual o *gênio artístico* seria intérprete das características do *meio* (definido através de três requisitos: *raça*, *meio físico* e *momento* como contexto histórico). O mito de um "mediterraneanismo" sobressaía-se no debate europeu à época, tema que se confundia parcialmente com o *helenismo* e *idealismo*

<sup>11</sup> Na primeira ocasião, o jornalista publicou no *Diário de São Paulo* o artigo intitulado "Falta o depoimento de Lucio Costa", no qual cobrava do próprio Lucio uma retratação à dedicatória dos autores de *Arquitetura contemporânea no Brasil*, que ignorava, segundo ele, os verdadeiros pioneiros Warchavchik e Flávio de Carvalho: "Ao arquiteto Lucio Costa, mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil" (Costa: 1962, p. 119-128). A entrevista de Max Bill e a réplica de Lucio também se encontram transcritas no mesmo livro (Costa: 1962, p. 252-254).

<sup>12</sup> Em "Considerações sobre o ensino da arquitetura" (Costa: 1962, p.113). Carlos Eduardo Comas também demonstra Lúcio parafraseando Alois Riegl em um memorando, em "O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40", p. 19-20.

<sup>13</sup> Como demonstrou José Artur D'Aló Frota em sua Tese (1998, p. 163-170).

<sup>14</sup> Na "Carta Depoimento" de 1948, (Costa: 1962, p. 125).

platônico atribuídos a Le Corbusier no mesmo período.

A sustentação de sua teoria tropeçava em inúmeras exceções à regra proposta, nem por isto invalidada. Atribuía à intenção *orgânico-funcional* que “a expressão arquitetônica do todo depende de um rigoroso processo de seleção plástica das partes que o constituem e do modo como são entrosadas”; e à intenção *plástico-ideal* “o estabelecimento de formas plásticas ‘a priori’, às quais se deveriam ajustar, de modo sábio e engenhoso, as necessidades funcionais”<sup>15</sup>. A partir destes conceitos opostos anunciava o inconciliável até então:

“a obra, encarada desde o início como um organismo vivo, é, de fato, concebida no todo e realizada no pormenor de modo estritamente funcional, quer dizer, em obediência escrupulosa às exigências do cálculo, da técnica, do meio e do programa, mas visando sempre igualmente alcançar um apuro plástico **ideal**, graças à unidade orgânica que a autonomia estrutural faculta e à relativa liberdade no planejar e compor que ela enseja”<sup>16</sup>

Se Lúcio se apropriava de um mecanismo de oposição para formular sua teoria, na prática mostrava-se conciliador dos antagonismos, vendo-os como abrigo para a “sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna”. Prosseguia qualificando a concepção *estática*, “na qual a energia plástica concentrada no objeto considerado parece atraída por um suposto núcleo vital, [...onde há] predominância dos volumes geométricos e a continuidade dos planos de contorno definidos e a consequente sensação de densidade, de equilíbrio, de contensão” referindo-se à arte mediterrânea de perfil clássico. Quanto à concepção *dinâmica*, afirmava encontrar-se “na qual a energia concentrada no objeto parece querer liberar-se e expandir”, identificando-a com a vertente que denominou *gótico-oriental*, “graciosa” e de manifestações diversificadas. Lembrava ainda a civilização mesopotâmica como berço da concepção *estática*, definindo desta forma os dois eixos: o *mesopotâmico-mediterrâneo* responsável pela concepção *estática*; e o *nórdico-oriental* voltado à concepção *dinâmica*.

À conclusão, ele próprio apontava uma série de exceções assistemáticas à sua teoria, como a arte helenística sendo o “barroco da antiguidade” clássica; a posição de Veneza como empório comercial sofrendo influências externas; o paladianismo na Inglaterra (ao que se poderia incluir a influência posterior de Schinkel na Alemanha); uma lista que culminava com a contaminação da tradição mediterrânea *estática* portuguesa e hispânica pelo barroco, na fase crucial da formação cultural de suas colônias americanas. Uma teoria de perfil determinista social que se adequava com maior precisão às culturas estanques, anteriores ao crescente intercâmbio e choques culturais da era moderna.

<sup>15</sup> Em “Considerações sobre arte contemporânea”, de 1952 (Costa: 1962, p. 204).

<sup>16</sup> Idem, p. 205.

A partir desta leitura possível, poderíamos concluir que a experiência europeia posta em prática em centros como Tchecoslováquia, Bauhaus e no próprio De Stijl, representava a intenção plástica *dinâmica* do mundo *gótico-oriental*, onde prevalecia a vocação funcionalista da autonomia das partes compondo *organicamente* o edifício. No entanto, esbarramos em novas exceções, como o próprio espírito clássico do Gropius inicial, derivado de Peter Behrens, demonstrado no Pavilhão da Werkbund (1913); no Mies anterior às experiências neoplásticas dos anos vinte e na fase americana, quando retoma sua inspiração clássica; entre outras situações que contradizem a regra proposta.

No polo oposto, encontraríamos com facilidade o espírito clássico *estático* do mediterrâneo e as formas plásticas apriorísticas. Estão explícitos em Le Corbusier, com raras exceções quase pitorescas como a *Villa La Roche-Jeanneret*.<sup>17</sup> Um perfil “platônico-idealista” que prevaleceu, apesar das transgressões impostas aos prismas puros adotados, a partir de uma possível influência do ambiente intelectual provocativo da Paris dos anos vinte, contagiado pelo surrealismo e dadaísmo; além do exemplo proveniente da decomposição cubista. Da mesma forma, a arquitetura moderna espanhola de Josep Lluís Sert e do GATEPAC enquadrava-se perfeitamente nesse grupo mediterrâneo. Como também o Racionalismo Italiano apresentava um perfil clássico acentuado, apesar do *Gruppo 7* encontrar-se na Lombardia, tão afeita ao gótico e pouco presente na produção de obras renascentistas clássicas. Como no caso francês, ali é possível atribuir as transgressões impostas aos volumes por ruptura e suspensão, praticadas por arquitetos como Cattaneo, Terragni e Lingeri, a uma infiltração metafísica de artistas como Giorgio De Chirico e Carlo Carrà; além do exemplo sempre presente de Le Corbusier.

Enquanto os arquitetos modernos de abordagem dita “funcionalista” tiravam partido da dramaticidade da adição e interpenetração de volumes e planos em suas composições, aliadas à perfuração seca das caixas opacas pelas aberturas; os “idealistas”, com suas formas apriorísticas, compreenderam a necessária convivência de antagonismos como elemento gerador de tensão. A partir do *corpus* constituído pelas vanguardas construtivas, pode-se identificar um conjunto de procedimentos eleitos pela arquitetura moderna brasileira e seus desdobramentos locais. Estes procedimentos indicam, mais do que escolhas típicas para enfrentar os problemas impostos, a identificação de grupos com ascendência a partir de determinadas soluções eleitas.

#### (ITALIANOS E CENTRO-EUROPEUS EM SÃO PAULO)

A influência da arquitetura racionalista italiana no Brasil é um fato. Além do russo Gregori Warchavchik e dos brasileiros Rino Levi e Olavo Redig de Campos, que estudaram em Milão e Roma, pelo menos três arquitetos daquele

---

<sup>17</sup> O que Le Corbusier atribuía a uma herança atávica mediterrânea, afirmando sua ascendência remota no sul da França (Boesiger: 1994, p. 245).

país passaram a trabalhar em São Paulo por volta da Segunda Guerra: Daniele Calabi, Giancarlo Palanti e Lina Bo Bardi. O paulista Rino iniciou seus estudos em Milão, em 1921, transferindo-se para a Escola Superior de Arquitetura de Roma em 1924, onde concluiu os estudos em 1926. Apesar de graduar-se antes do início do movimento racionalista, parece ter-se mantido informado sobre a arquitetura moderna italiana, como comprova a correspondência mantida com Adalberto Libera. Sua obra demonstra frequentes aproximações do racionalismo daquele país, nas primeiras décadas da carreira.

Ao final da Primeira Guerra, a Itália também adotava o apelo de "retorno à ordem", que ocorria em outros países europeus, retomando a expressão clássica através da obra metafísica de Giorgio de Chirico, do ex-futurista Carlo Carrà, entre outros pintores; e da arquitetura do Novecento Clássico instaurada por Giovanni Munzio. Se o futurismo representava uma ruptura, a ideia que orientava o Racionalismo Italiano era de continuidade, de recuperação, como já foi mencionado. O *Gruppo 7*, de Adalberto Libera, Giuseppe Terragni e Luigi Figini, dispunha-se a trabalhar entre a linguagem do Novecento e o dinamismo inspirado nas formas industriais dos futuristas, passando a ser seguido por muitos outros arquitetos, como Giancarlo Palanti, que se transferia para São Paulo no final da guerra, onde deixou obras significativas como o edifício Conde de Prates (1952). Essa ligação racionalista com o passado é visível na Casa do Fascio (1932) de Terragni, um dos prédios mais significativos do Racionalismo italiano. Nele adotou-se o tipo *palazzo* renascentista com pátio, apresentando um *cortile* transformado em átrio coberto central, uma escada à direita do ingresso e galerias periféricas ao modo dos *palazzi*, entre outras analogias. Os racionalistas apoiaram o Fascismo, sofrendo a dupla decepção: dos rumos tomados pela política, e de terem sido preteridos pelo fácil *Estilo Littoria* de Marcelo Piacentini, que se tornou a imagem oficial do partido.

São Paulo teve seus primeiros cursos de arquitetura independentes no Mackenzie e na USP, na segunda metade dos anos quarenta. Sustentou inicialmente uma produção moderna através de egressos dos cursos politécnicos de engenharia como Vilanova Artigas, Kneese de Melo e Oswaldo Bratke; de alguns arquitetos graduados na Capital Federal como Abelardo de Souza e Hélio Duarte; e dos muitos estrangeiros a quem acolheu, como Warchavchick, o francês Jacques Pilon (chegado ao Brasil em 1933), o austríaco Bernard Rudofsky (1938), os poloneses Lucjan Korngold (194-) e Victor Reif (1950), os italianos Daniele Calabi (1939), Giancarlo Palanti (1946), Lina Bo Bardi (1947) e Giancarlo Gasperini<sup>18</sup> (1948?); e o tcheco Adolf Franz Heep (1944?), além de paulistas graduados no exterior, como Rino Levi e Ítalo Eugênio Mauro, este graduado na Universidade de Nápoles (1933). Por maior identificação que

---

<sup>18</sup> Gasperini iniciou seus estudos de arquitetura em Roma, transferindo-se para o Brasil no final dos anos quarenta, onde concluiu o curso na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro.

Gasperini tivesse com o Rio de Janeiro, ao ponto de transferir-se durante a graduação iniciada na Itália, seus resultados materiais não apresentaram o mesmo *swing* carioca: conforme a sabedoria popular, “*gringo não samba*”; mesmo porque acabou radicando-se em São Paulo.

As obras produzidas pelo grupo de estrangeiros estabelecidos em São Paulo, demonstram de forma clara suas origens no racionalismo italiano e funcionalismo centro-europeu, resultando numa arquitetura fiel à síntese e objetividade dos ideais *construtivos*. Quando enfrentavam o tema do grande edifício, que tornou-se frequente na cidade a partir dos anos quarenta, demonstravam sintonia com as imagens corporativas emergentes à época, através do revestimento extensivo das fachadas com o mesmo material, como o vidro ou brises metálicos, como exemplificam os edifícios O Estado de São Paulo (1946) e Itália (1956), ambos de Adolf Franz Heep (o primeiro em parceria com Jacques Pilon); enfim, produziam uma arquitetura que transmitia uma imagem mais internacionalizada que a “nativista” carioca.

Formado em Frankfurt, Heep exerceu atividade profissional em Paris até 1943, realizando um conjunto de edifícios de reconhecida qualidade arquitetônica em parceria com Jean Ginsberg.<sup>19</sup> Os trabalhos da dupla naquela fase remetiam à imagens corbusianas dos anos vinte, que culminaram com o Edifício Porte Molitor (1933), o qual percebe-se como modelo de seu melhor trabalho parisiense.<sup>20</sup> Heep iniciou carreira em São Paulo no escritório de Pilon, onde seria substituído posteriormente por Gasperini. Fora de território corbusiano, gradualmente permitiu-se ignorar a sintaxe embasada nos “cinco pontos” e “quatro composições”, optando por uma alternativa mais anônima.

Os italianos, por sua vez, provinham de um racionalismo cujo espectro apresentava numa extremidade a arquitetura leve, planar e atemporal de Cattaneo, Lingeri e Terragni, à qual Palanti e Lina se filiavam naquela época; e na outra extremidade, a arquitetura maciça e figurativa de aspecto tradicional, que se aproximava da produção de Piacentini.

Estas influências europeias somadas ao contexto sociocultural paulista, produziram uma arquitetura onde predominou rigor cartesiano, razão e aspecto industrializado, em oposição à liberdade e informalidade predominante dos arranjos da arquitetura carioca, e da sensualidade sugerida pela suavidade das curvas e materiais empregados. Como toda regra possui suas exceções, a Escola Carioca possuiu exemplos cartesianos que se afastam deste curso principal, detectados nas obras de Jorge Moreira, filho de família gaúcha nascido em Paris; e de Vital Brazil, paulista radicado no Rio: dois racionalistas arraigados. E no sentido oposto, o arquiteto Olavo Redig de Campos formado na escola de Roma (1931), praticou uma arquitetura identificada com a liberdade formal e sensualidade próprias daquela escola; mesclando algumas

---

<sup>19</sup> Segundo Segawa, Heep teve como professores Walter Gropius e Adolf Meyer em Frankfurt (Segawa: 1998, p. 136).

<sup>20</sup> O trabalho da parceria desfrutava de prestígio em Paris, como demonstra a publicação de suas obras na revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'Hui* n.2, em 1938.



soluções de caráter clássico como o ingresso da casa Moreira Sales (1951), no bairro Alto Gávea, no Rio de Janeiro.

A lei federal que criava os Conselhos de engenharia e arquitetura, em 1933, proibiu a prática profissional de arquitetos estrangeiros no Brasil. Este fator dificultou o acesso daqueles profissionais às melhores oportunidades, os trabalhos institucionais, decididos geralmente através dos concursos públicos. O que pode ter contribuído parcialmente para o sucesso hegemônico da produção “extrovertida e sensual” brasileira.

Apesar do interesse daquela vanguarda paulistana dos anos vinte pelas raízes e pela identidade brasileira, a arquitetura moderna produzida na cidade antes do que se convencionou como a Escola Paulista, no entanto, raramente atingiu manifestações representativas daquele caráter brasileiro eleito já descrito. Com exceção das obras locais de Niemeyer e outros cariocas incursões em terras paulistanas; ou de raros arquitetos paulistas de nascimento ou adoção, como o paranaense Vilanova Artigas, através do edifício Louveira (1946), de sua segunda residência (1949), da Rodoviária de Londrina (1950), entre outros projetos nesse sentido. Nestes projetos de Artigas, mais do que elementos típicos da arquitetura carioca – como superfícies extensas com venezianas, brises, cobogós, coberturas ao modo do late Clube da Pampulha e abóbadas –, há procedimentos usuais daquela *escola*, como a extroversão das formas transpondo perímetros contidos, há *porosidade*, sombreamento, enfim, características que estendem esta influência à Casa da Criança (1950) de Londrina, uma composição racional distanciada da sensualidade própria da arquitetura carioca.

Além daqueles referenciais europeus mencionados, a cidade de São Paulo receberia com antecedência influências externas importantes de meados do século XX, atuando como centro difusor dos conceitos que contaminariam a arquitetura e a arte brasileiras a partir dos anos cinquenta.

#### (O EIXO RIO DE JANEIRO versus SÃO PAULO)

A partir dos anos trinta, tornava-se visível a supremacia quantitativa e qualitativa da arquitetura moderna produzida no Rio de Janeiro sobre a paulista. O número crescente de arquitetos voltados para a prática moderna no Rio de Janeiro e o aval de Le Corbusier em 1936, foram aspectos fundamentais neste encaminhamento. Enquanto os profissionais paulistas utilizavam referenciais anônimos inicialmente – quadro que se diversificou nos anos quarenta –, os cariocas adotavam uma “cartilha” corbusiana que já apresentava consistência, uma característica que tendia a aumentar a partir do uso crescente. Uma base inicial que logo passou a receber contribuições e adaptações, constituindo uma expressão de caráter local, uma Escola Carioca.

Com oportunidades de projetos governamentais mais escassas, a grande cidade industrial contava com o setor privado para colocar em prática sua arquitetura. Próximos do poder público com sua política de concursos, os

arquitetos cariocas tinham ao seu lado a capacidade e o prestígio atingidos nos anos quarenta, além da aceitação crescente da arquitetura moderna como expressão oficial. Passavam a investir sobre outras regiões, inclusive o mercado paulistano, realizando projetos importantes naquela cidade, como já ocorrera com o edifício Ester (1935), um concurso privado vencido por Adhemar Marinho e Álvaro Vital Brazil.<sup>21</sup> Investidas que resultariam em projetos como o edifício Anchieta (1941) dos Irmãos Roberto, a fábrica Duchen (1950) e o Edifício COPAN (1951) de Oscar Niemeyer, os edifícios do Parque Ibirapuera (1951) da equipe liderada pelo próprio Niemeyer, conjuntos de IAPs, entre outros.

A ENBA da Capital, mais tarde FNA (Faculdade Nacional de Arquitetura), graduava arquitetos através de uma formação com vestígios acadêmicos até os anos quarenta.<sup>22</sup> Porém os novos arquitetos iniciavam sua prática junto a outros pioneiros modernos, ou inspirados na arquitetura moderna corbusiana de cunho regional vigente. Em busca de uma expressão brasileira, exploravam-se vínculos culturais e interpretações modernas da tradição, como a recuperação do uso externo dos azulejos e da pedra local, a presença de telhados, os treliçados de madeira imitando muxarábis, enfim, definindo o que foi chamado com propriedade de *nativismo carioca*.<sup>23</sup>

Não resta dúvida que a arquitetura moderna desenvolvida em outras regiões do País ocorreu de modo periférico, adotando como modelo referencial a Escola Carioca. Como no caso de Porto Alegre que, apesar de toda a diferença climática e cultural, sofreu uma marcante influência inicial, não somente através do referencial de imagens, mas da presença de dois arquitetos pioneiros graduados no Rio: o gaúcho Edgar Graeff, cuja influência local foi exercida principalmente através do ensino, no curso de arquitetura inaugurado em 1945; e o alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça, que pôs em prática sua formação carioca numa intensa carreira local de menos de uma década, iniciada em 1947. Soma-se a este o exemplo de Recife, com as obras públicas do mineiro formado na ENBA Luís Nunes, nos anos trinta, e mais tarde com Acácio Gil Borsoi; de Salvador, através das obras de José Bina Fonyat, baiano graduado e radicado no Rio; e da própria capital paulista, através de arquitetos que se aproximaram da Escola Carioca, como o caso mencionado de Vilanova Artigas.

Além dos aspectos superficiais da forma, a arquitetura moderna produzida nestes dois centros apresentou diferenças mais profundas perceptíveis,

---

<sup>21</sup> O paulista Vital Brazil transferiu-se ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde cursou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes entre 1929 e 1933.

<sup>22</sup> Conforme testemunhou Demétrio Ribeiro, em seu exame para validação do diploma uruguaio, no começo dos anos quarenta, detectou a presença de Arquimedes Memória na escola e sua influência sobre o setor (depoimento ao autor em 08/06/2001). Júlio Curtis confirmou a presença e influência de Memória quando concluiu o curso de arquitetura naquela escola, já nos anos 1948-50 (depoimento ao autor em 19/10/2001).

<sup>23</sup> A iniciativa de utilizar materiais regionais como a pedra local, e elementos tradicionais como o azulejo, partiu de Le Corbusier no projeto do Ministério, segundo Yves Bruand (1981, p. 91).

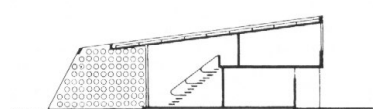
como decisões de partido arquitetônico e escolhas tipológicas. O tema da residência unifamiliar expõe alguns destes contrastes de forma clara. No Rio de Janeiro houve uma preferência pela eleição de tipologias mais “modernas” no sentido de desenvolvimento prototípico, de propostas para situações genéricas que apresentassem autonomia da edificação ao lote. O que não significa que tenham ocorrido acomodações menos eficientes ao sítio, pelo contrário. Foram utilizados não somente os volumes puros *platônicos* repousados diretamente no solo, como também (e de forma predominante) o artifício da suspensão instaurado e consagrado por Le Corbusier a partir da *Villa Savoye*, o que permitiu uma fácil adaptação às diferentes contingências; que no caso carioca utilizou-se de outros recursos autóctones, como a expansão de elementos rompendo o perímetro dos edifícios e *porosidades* melhorando sua relação com o contexto circundante.

Esta autonomia prototípica é perceptível em diferentes âmbitos. No primeiro deles, quando se adotam volumes cúbicos soltos no terreno, que tem como exemplos as casas de Vital Brazil (1940), Oscar Niemeyer (1942) e Corrêa da Costa (1951), de Jorge Moreira. A segunda situação reúne composições axiais de residências urbanas em lotes amplos, como a casa Leonel Miranda (1952) de Niemeyer; e casas rurais da região serrana de Petrópolis, especialmente, como a casa Guilherme Brandi (1952), de Sérgio Bernardes, e a casa João Antero de Carvalho (1954), de José Bina Fonyat e Tércio Fontana Pacheco, na qual aplicam volumes puros paralelos conectados por uma passagem-rampa. E o terceiro âmbito refere-se às casas entre medianeiras, onde os padrões em fita desenvolvidos por Niemeyer para o Centro Técnico da Aeronáutica, em São José dos Campos (1947), tornaram-se sínteses exemplares: casas com coberturas de pequena inclinação, onde ocorreram espaços interiores de duplo pé-direito cumprindo a função de átrio de continuidade espacial (fig. 13).

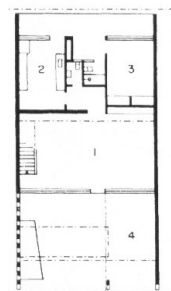
Nestas três modalidades surgem, repetidamente, arranjos em duas alas paralelas dentro do mesmo volume, conectadas por escadas, rampas ou passadiços, cujo modelo inicial parece encontrar-se na primeira residência de Niemeyer; e arranjos com dois volumes paralelos conectados, como ocorre na casa Prudente de Moraes Neto (1943), do mesmo autor (figs. 14, 15 e 16). Também ocorreu uma variante desta segunda solução visivelmente inspirada nela, com dois volumes perpendiculares sobrepostos, como exemplifica a casa Jadir de Souza (1951) de Sérgio Bernardes, e em outros anteprojetos seus publicados anteriormente.<sup>24</sup> Um conjunto de soluções arquetípicas que buscaram a continuidade espacial interior e o recurso da *promenade* das casas corbusianas dos anos vinte, a partir de escadas e rampas introduzidas na primeira casa Niemeyer e na casa Prudente de Moraes; esta última na qual o arquiteto parece explorar pela primeira vez a forma inclinada da fachada, exaustivamente

---

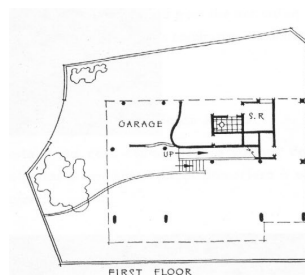
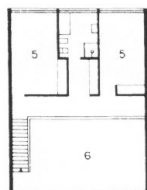
<sup>24</sup> O partido da casa Jadir de Souza já havia sido apresentado por Bernardes em duas publicações anteriores: *Avant-projet pour une residence* na revista *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.18/19, junho de 1948, p. 73; e em *Arquitetura contemporânea no Brasil*, Rio de Janeiro: Gertum Carneiro Editora, 1947.



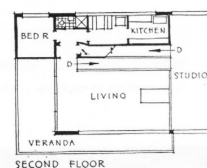
orte 1:400



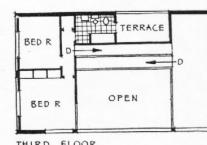
13



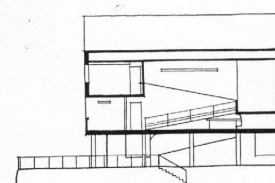
FIRST FLOOR



SECOND FLOOR



THIRD FLOOR

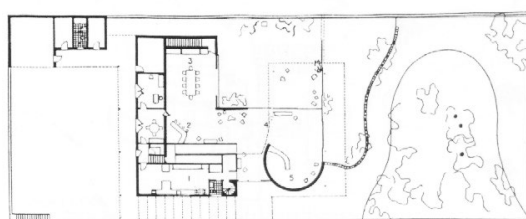
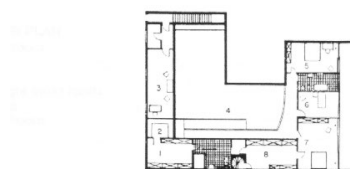


SECTION

14



15



16

Figura 13: Padrão de residência "em fita" do Centro Técnico da Aeronáutica (1947), de Oscar Niemeyer. Fonte: Mindlin, *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 139.

Figura 14: Plantas baixas e corte da primeira casa de Oscar Niemeyer (1942), nos altos da Lagoa Rodrigo de Freitas. Fonte: Goodwin, *Brazil Builds*, p. 166.

Figura 15: Vista frontal da casa Prudente de Moraes Neto, onde Niemeyer inaugurava o esquema da fachada inclinada. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.18-19, jun/1948, p. 72.

Figura 16: Plantas baixas dos pavimentos térreo e superior da casa Prudente de Moraes Neto. Fonte: Botey, *Oscar Niemeyer*, p. 25.

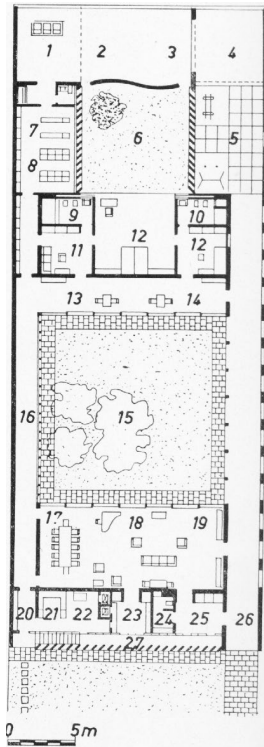
reutilizada nos anos seguintes. Niemeyer foi pioneiro na busca de continuidade espacial interior na casa moderna brasileira, um recurso que atingia a dimensão vertical, integrando diferentes pavimentos; caminho promissor que ele próprio abandonaria a partir da casa Leonel Miranda, optando por uma busca formal-constructiva assistemática, que resultaria em soluções como a segunda casa do arquiteto (1953), o abrigo coberto pela "laje-ameba".

As casas de Edgar Graeff e Carlos Alberto de Holanda Mendonça em Porto Alegre, em torno do ano de 1950, atestam a influência modelar daquela fase. Mais do que a apropriação de elementos formais epidérmicos de Niemeyer naquelas obras, como fachadas inclinadas e paredes-painéis com perfurações circulares sistêmicas, uma solução análoga de montagem espacial está presente nas casas Casado d'Azevedo (1950), de Holanda Mendonça, e Victor Graeff (1951), de Graeff.

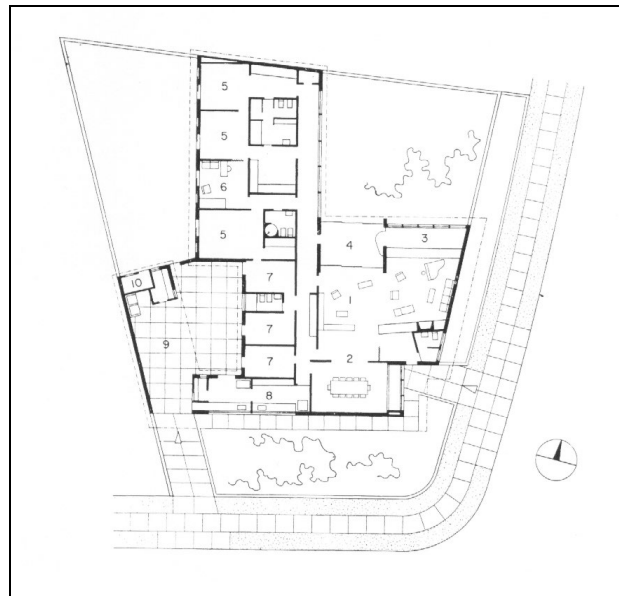
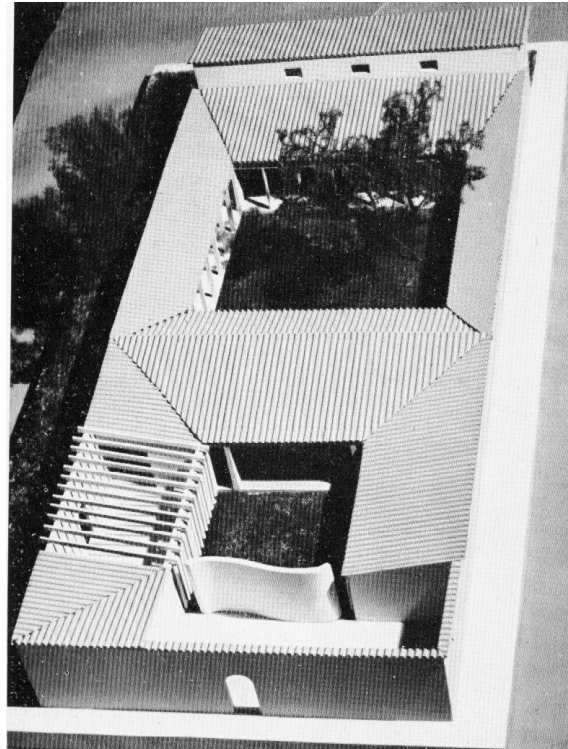
Em São Paulo, em contrapartida, havia uma tendência à recuperação tipológica da casa-pátio mediterrânea, especialmente pelos arquitetos graduados na Itália, concebendo casas contingentes ao terreno, isto é, "ancoradas" às divisas compartilhando os limites físicos, criando pátios. Uma solução que no caso de Daniele Calabi atingiu extremos na *Casa com Átrio em São Paulo*, onde utilizou-se de dois pátios ao modo da *domus vitruviana*, além de toda a modenatura estabelecida nas elevações interiores do *átrio*, a partir de montantes periféricos dispostos com o mesmo intercolúnio. Rino Levi também foi flagrado constantemente nesses procedimentos contingentes, como em sua casa (1944) e na casa Castor Delgado Perez (1958), entre outras (figs. 17, 18 e 19). Os diversos pátios da casa Arnstein (1941), do austríaco Bernard Rudofsky, tornam-se compreensíveis quando se tem conhecimento de sua passagem pela Itália, antes de chegar ao Brasil; o que já era apontado por Goodwin em *Brazil Builds*, quando afirmava que a solução proposta "criou um tipo tão bom e tão definido como uma vila pompeiana" (Goodwin: 1943, p. 99). Um olhar apressado sobre a casa Moreira Sales, no Rio de Janeiro, pode sugerir a associação de estruturas axiais autônomas, mas na verdade é configurada uma casa em torno de um pátio rompido, decisão de projeto que parece proveniente da formação acadêmica em Roma de Redig de Campos.

Exceções cariocas a esta tentativa de sistematizar procedimentos de projeto encontram-se em Lucio Costa, com suas duas primeiras casas importantes: Hungria Machado (1942) e Saavedra (1943), ambas desenvolvidas a partir de pátios: um interior na primeira, e outro com dois lados configurados na segunda. Além do pátio, a casa Hungria Machado acomodou-se diretamente ao solo, de modo tradicional, enquanto a casa Saavedra já pairava sobre o solo, com exceção de uma única parede estereotômica de pedras brutas que persistia. No lado paulista, exemplos de estruturas autônomas ao sítio encontram-se na casa de Vilanova Artigas (1949); e nas casas projetadas por Oswaldo

17



18



19

Figura 17: Planta baixa da Casa com Átrio (194-), de Daniele Calabi. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.18-19, jun/1948, p. 78.

Figura 18: Maquete da Casa com Átrio, de Calabi. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.18-19, jun/1948, p. 78.

Figura 19: Planta baixa da casa do arquiteto (1946), de Rino Levi. Fonte: Mindlin, *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 48.

Bratke, como a da Rua Suécia (1956), uma de suas criações visivelmente inspiradas na obra americana de Marcel Breuer, na qual prevalece a leveza da estrutura *tectônica*. A própria casa de Lina Bo Bardi (1949), aparente volume puro isolado, desenvolveu os fundos a partir de um pátio, acomodando-se de modo contingente ao aclave do terreno.

A geografia e a sociedade parecem induzir estas escolhas tipológicas. A paisagem e o clima cariocas são um convite à extroversão das casas e edifícios, que pairam acomodados sobre pilotis nas encostas acidentadas da cidade. Em São Paulo a situação inverte-se, via de regra. A ausência de visuais dos terrenos em áreas planas, e aridez da grande cidade, convidam as casas à introspecção, voltando-se para os pátios e de costas para o exterior. A geração paulistana sucessora, a partir dos anos sessenta, incluiria a estratégia de configurar residências através de volumes puros, únicos ou associados, apresentando suspensão de forma frequente, mesmo encontrando lotes com proporções reduzidas. Essas casas seguiriam apresentando recursos contingentes, no entanto, como a expansão das vigas nervuradas contra as divisas dos lotes, configurando espaços semelhantes a pátios pergolados.

No que se refere aos edifícios em altura, a mudança do regime urbanístico ocorrida na década de 1950, propiciou o descolamento dos prédios verticalizados das divisas, nos moldes idealizados pela arquitetura moderna e a Carta de Atenas, conseguindo produzir um tecido urbano qualificado sobre o parcelamento do solo tradicional, em alguns bairros consolidados à época como Higienópolis e Cerqueira César.

A preferência unânime em torno da produção carioca encobriu a qualidade das obras de outros arquitetos do mesmo período, como Franz Heep, Aflalo & Croce, Oswaldo Bratke, entre muitos outros que trabalharam habilmente com síntese e abstração. A decisão da construção de Brasília, em 1956, coincidiu com o final daquela supremacia, abrindo espaço para a emergência da arquitetura paulistana como novo referencial importante. Os projetos estatais, a partir daquele momento, migrariam para a nova Capital em construção.

A *vertente construtiva* renascida na arte, no final da década de 1940, identificada com o crescente perfil industrial da sociedade paulistana, tornou-se uma influência importante para a arquitetura e o *design*, convergindo com os exemplos do Mies americano, dos estudos em torno de standardização praticados pelo *Case Study Houses Program* da costa oeste americana, e com a natural internacionalização da arquitetura como resposta à multinacionalização econômica; um conjunto de fatores que estavam intimamente associados. No entanto, seria o *brutalismo paulista*, surgido à conclusão da década de 1950, que se tornaria representativo da arquitetura moderna nacional, ainda sobre os resíduos de uma mítica nativa brasileira; o que era proveniente do engajamento nacionalista das esquerdas paulistas dos anos cinquenta e da militância pós-64: agora o critério de avaliação da arquitetura passava por uma “patrulha

ideológica". O corpo doutrinário brutalista impunha a cada obra que fosse um manifesto. Posteriormente, Lucio Costa criticou essa atitude extremada da Escola Paulista que se espalhou para outras regiões influenciadas, conseguindo defini-la num tom divertido e preciso:

"É difícil você encontrar uma coisa natural, singela, como seria desejável na arquitetura brasileira: mais espontânea, natural, menos pretensiosa, mas noto que cada arquiteto quer fazer um pequeno discurso, subir num caixotinho [...] coisa sem nexos, a preocupação com o discurso [...]" (Costa, 1979).

Partindo desse ponto de vista, é possível perceber porque uma arquitetura mais contida ou neutra não poderia ser considerada significativa. É importante acentuar a polarização que ocorreu no eixo Rio-São Paulo, os dois centros referenciais e representativos da arquitetura moderna brasileira. Uma comparação que tem o sentido de contrapor duas vertentes distintas: a vocação da arquitetura moderna carioca para uma *expressividade* subjetiva, que foi o motivo simultâneo do sucesso atingido e das críticas ao afastamento do sentido *construtivo* universal, ao qual a produção paulista manteve-se atrelada nos anos cinquenta e, em parte, na fase brutalista. Nessa dicotomia residem fatores responsáveis pela incompreensão de determinados setores da arquitetura moderna produzida no País.

#### (EXTROVERSÃO E SENSUALIDADE: DOIS INGREDIENTES DA ESCOLA CARIOCA)

"As exuberantes mulheres brasileiras ostentam pulseiras e brincos em profusão; seriam notadas mesmo que fossem encontradas em Engadina, mas é possível que mesmo lá, contra o fundo das geleiras alpinas, lhes fosse censurada uma certa pompa; se fossem vistas em Copacabana, deveríamos sem dúvida admitir que estão perfeitamente ambientadas: assim como aquelas flores cujo perfume se impregna na garganta quando se aventura pelas curvas sinuosas das montanhas que circundam o Rio de Janeiro, feitas à semelhança daquelas mulheres: sobrecarregadas, multicoloridas sensualíssimas" (Rogers: 1954, p. 1).

Parte da arquitetura moderna brasileira é identificada com frequência como extrovertida e sensual, dois termos apropriados para designá-la, porém carentes de uma transposição mais precisa para a disciplina da arquitetura. A definição destes adjetivos constitui dois conceitos essenciais à compreensão da Escola Carioca e da consequente hegemonia alcançada dentro do contexto da arquitetura moderna brasileira. Em seu sentido mais abrangente, extroverter-se significa voltar-se para fora. Já sua acepção psicológica foi definida por Carl Jung, designando a "atitude do indivíduo que dirige sua energia psíquica para o exterior e, por isso, parece aberto, ávido e confiante, adaptando-se ao seu ambiente"<sup>25</sup>.

De modo análogo, o conceito de *extroversão* aplicado à arquitetura

---

<sup>25</sup> Segundo o Dicionário Houaiss.



tem em sua definição dois sentidos. O primeiro deles qualifica-o do ponto de vista psicológico, como algo oposto ao tímido, ao contido; definindo-se, portanto, como o que é corajoso, confiante. Estas qualidades materializam-se na arquitetura através da desenvoltura formal – o *livre-formismo* –, da presença de elementos arquitetônicos que extrapolam os limites imediatos da obra (como as rampas, passagens, marquises, espelhos d'água, etc.), de materiais e combinações ousadas, cores, texturas, volumes destacados, curvas e da própria natureza recriada – também luxuriante – por paisagistas como Burle Marx e Carlos Perry.

O conceito complementa-se através de um segundo sentido de natureza física, como algo que se relaciona com o exterior, comunica-se: as relações que se estabelecem entre ambiente e arquitetura, entre interior e exterior. Não apenas através das aberturas amplas envidraçadas, propostas pelas vanguardas europeias, mas de uma *porosidade*<sup>26</sup> que propõe uma gradação entre o interior e o exterior: o prédio não é mais “convexo”, impermeável, mas através destas concavidades coloca-se em contato mais efetivo com o meio, *respira* e expande-se para o exterior. Porosidade que, em parte, remete ao conceito de *alveolaridade*<sup>27</sup> preconizado por Le Corbusier, a partir de suas células habitacionais inspiradas na Cartuxa de Galuzzo; e em parte à uma tradição da arquitetura brasileira tropical. Feliz intersecção entre a tradição local e vanguarda purista, esta característica marcou decisivamente aqueles projetos do grupo carioca.

“A casa [de Niemeyer] repetia em torno de nós aquela paisagem orgiástica (incensos e cigarras) insinuando-se com o jogo do vasto harpejo que, da marquise em balanço, ecoava por todas aquelas paredes, nos nichos e diafragmas, na piscina onde a água, em vez de ir de encontro às barreiras da construção, se expande liquidamente nas formas da rocha. Todo o corpo principal da casa é **extrovertido** [grifo do autor], e não só porque o espaço da sala estende-se sem separações nem barreiras particulares pelo espaço externo, mas porque esta tende a uma identificação, a uma romântica confusão com a natureza” (Rogers: 1954, p. 3).

A tradição constitui um instrumento confiável para explicar determinadas demandas e formas que se manifestaram na arquitetura moderna. Quando se estabelecem paralelos entre a arquitetura tradicional e a arquitetura moderna, comprova-se que a persistência de hábitos sociais, necessidades físicas e programáticas, conduziram a arquitetura moderna a sintetizar soluções análogas. A arquitetura do Brasil tropical foi marcada por essa *porosidade*,

<sup>26</sup> Conceito adotado por Carlos Eduardo Comas para definir os espaços de transição entre interior e exterior próprios da arquitetura brasileira.

<sup>27</sup> O termo *alveolar* foi aplicado pelo próprio Le Corbusier para designar seus “edifícios-casas” prototípicos, os *Immeubles-Villas* (1922) apresentados em *Vers une Architecture*. Aquela concepção de apartamentos duplex com pátio derivava da intersecção entre o protótipo das casas Citrohan (1920) e o arquétipo da Cartuxa de Galuzzo, com sua composição endentada articulando as acomodações com pátios individuais.

constituída pela presença de varandas, alpendres, balcões treliçados; enfim, espaços intermediários entre exterior e interior, que atuaram simultaneamente como filtros contra o calor e a indiscrição. O alpendre da casa rural no Brasil-colônia e Império, desde as sedes dos engenhos retratados por Franz Post na primeira metade do século XVII, funcionou como limite de interiorização dos visitantes, local de acesso à capela e ao quarto de hóspedes; e as “rótulas” urbanas (ou muxarábis), como proteção visual da privacidade. Localizadas na divisa geográfica do Brasil tropical, as casas bandeiristas também se utilizaram dos alpendres como um limite social protegido do clima de estações contrastadas.

A partir do século XIX, as casas rurais das monoculturas cafeeiras e canavieiras voltaram-se para perímetros mais contidos. Uma exceção à essa tendência foram os solares suburbanos e rurais cariocas alpendrados com colunas toscanas, prática iniciada provavelmente a partir do exemplo da sede da fazenda beneditina na estrada Rio-Petrópolis, do terceiro quartel do século XVIII. Solução aparentada do bangalô da Ásia tropical, por onde estendeu-se o domínio português, essa tipologia – que tem na sede da Fazenda do Colubandê um de seus expoentes – foi uma prática iniciada no final do século XVIII que se estendeu através do século XIX. O próprio Grandjean de Montigny seria contagiado pelo costume, propondo uma versão alpendrada de aspecto mais clássico, em sua chácara na Gávea (c.1830) (fig. 20).

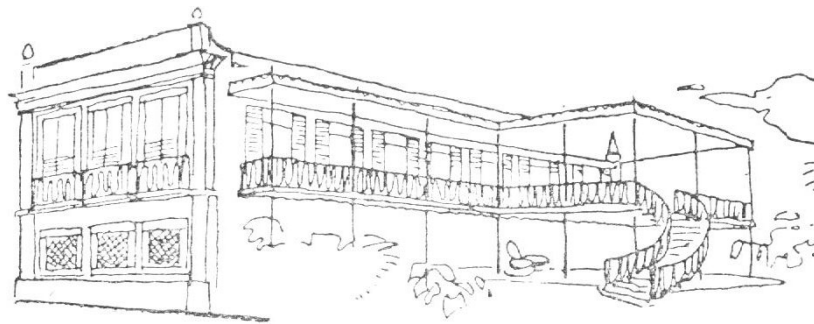
Aquela solução sedimentada de modo autóctone foi gradualmente substituída pelo chalé guarnecido com lambrequins, que tornou-se usual a partir do último quartel do século XIX (um “estilo internacional” *belle époque?*), e pelas casas do “velho portuga” mencionadas por Lucio Costa (fig. 21), nas quais persistiram as varandas laterais voltadas para os pátios: “fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos das varandas armados com duplo T e abobadilhas,...” (Costa: 1962, p. 92). Esses elementos que se projetam externamente, além de configurar a *porosidade* defendida, também constituíram *extroversão* ao transpor os limites físicos convencionais, produzindo riqueza formal. Diria Lucio ainda:

“E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias, etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta?” (Costa: 1962, p. 92).

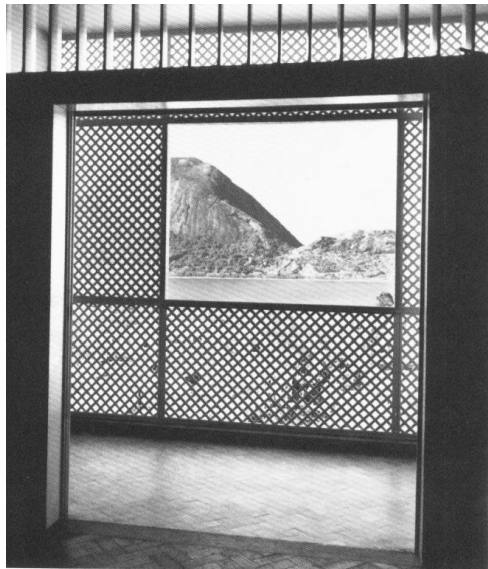
O espaço intermediário, “colchão de ar” entre interior e ambiente natural, migrou para o apartamento carioca, a partir da densificação e verticalização da cidade nas primeiras décadas do século XX. Varandas que



20



21



22

Figura 20: *Villa de Grandjean de Montigny* na Gávea (c.1830), com as varandas periféricas. Fonte: autor

Figura 21: A casa do "velho portuga" com suas varandas sustentadas por perfis de ferro. Fonte: Lucio Costa, *Lucio Costa: sobre arquitetura*, p. 92.

Figura 22: Vista dos dormitórios através da varanda, no edifício Antônio Ceppas (1946) de Jorge Moreira. Jorge Czajkowski, *Jorge Machado Moreira*, p. 76.

tornaram-se quase obrigatórias também nos apartamentos da produção moderna.<sup>28</sup> Imperceptíveis em muitos casos, como uma característica recessiva da tradição carioca, foram incorporadas ao interior do apartamento de forma original, ou envidraçadas posteriormente.

A preocupação climática constituiu um fator importante nos rumos da arquitetura moderna, adotando-se o *brise* fixo, o *brise* móvel, o quebra-sol criativo dos Irmãos Roberto, os cobogós, os treliçados de madeira à maneira das “rótulas” da tradição, as marquises e as grelhas de proteção solar (fig. 22). Elementos que passaram a ser eliminados ao final dos anos cinquenta, dando lugar à uma arquitetura acentuadamente sintética, com fachadas mais lisas nos anos sessenta, tipicamente influenciada pela neutralidade emergente e recuperação do gosto pelo padrão *construtivo*. O axioma da transparência – que rapidamente cedeu lugar ao deslumbramento pela reflexão – e uma dosada assimilação da forma clássica univolumétrica de Mies, passariam a constituir uma tônica nos anos sessenta.

A transposição do conceito de sensualidade para a arquitetura, por sua vez, apropria-se à “gratificação obtida pela estimulação dos sentidos”<sup>29</sup>, mais do que ao significado associado à lubricidade e ao sexo propriamente ditos. O sentido erótico parece resumir-se às “licenças poéticas” que Niemeyer tenta estabelecer entre suas obras e as formas femininas, de modo mais recente. Tanto a extroversão quanto a sensualidade são características próprias do contexto carioca: a sensualidade do ambiente, da paisagem exuberante com suas montanhas verdes e rochedos, suas praias recortadas; o clima favorável à descontração, com chuvas dosadas e temperaturas raramente abaixo dos 20°C, favorecendo o contato franco com o ambiente exterior, com a paisagem magnífica – “terra risonha e franca onde se pode andar despreocupado, pés descalços, peito aberto, braços nus”.<sup>30</sup> Todo um contexto gerando edifícios extrovertidos e sensuais, à imagem da paisagem e do caráter do povo carioca: A “lei do meandro” de Le Corbusier parece moldar o comportamento daquela sociedade, refletindo-se no *livre-formismo* das curvas de sua arquitetura, e nos materiais utilizados, que remetem às experiências afetivas da tradição.

#### ANTECEDENTES DA ARQUITETURA MODERNA LOCAL (1930-1945)

Os anos trinta foram ricos em fatos que redundaram na definição dos rumos tomados pela arquitetura local. O repertório eclético seria gradualmente abandonado, cedendo espaço para expressões mais depuradas: volumes geométricos legíveis, fachadas lisas, marquises e balanços, formas curvas propondo cinesia. Sob o governo de Flores da Cunha, o Estado comemoraria o Centenário da Revolução Farroupilha com a grande Exposição de 1935,

<sup>28</sup> Essas varandas foram compartimentos estreitos ao longo das fachadas, posicionados predominantemente dentro do corpo do prédio. Em muitas ocasiões configuraram-se como balcões, posicionando-se justapostos às fachadas.

<sup>29</sup> Segundo o *Dicionário Houaiss*.

<sup>30</sup> Comas parafraseando o poeta Gonçalves Dias, em *Precisões Brasileiras*, p. 308.

implantada sobre o Parque definido pelo desenho urbano e paisagístico de Alfred Agache no começo dos anos trinta. Um evento que povoou o imaginário porto-alegrense nos anos seguintes: as formas perseguidas pelas construções que compuseram a Exposição – quase todas efêmeras –, e a exploração de recursos de iluminação típicos da época, constituíram referenciais importantes da arquitetura praticada na cidade (Frota: 2000, p. 13-21).

No entanto, nem tudo transcorria de modo positivo. Um exemplo disso era o êxodo rural que se acentuava no Estado durante a década, ocorrendo na zona colonial em função do crescimento populacional, da escassez de terras resultante de subdivisões e do próprio esgotamento do solo; e no setor agropecuário extensivo, a partir de excedentes de mão de obra não absorvida pela pecuária, ou dispensada pela mecanização das lavouras de arroz nos anos vinte, mais tarde de trigo – um surto de uma década iniciado em meados dos anos trinta. Parte da população rural excedente rumou para as terras disponíveis de Santa Catarina e Paraná; outra parte instalou-se na periferia das cidades maiores, especialmente de Porto Alegre. A mão de obra desqualificada para atividades econômicas urbanas e a incapacidade da indústria local para absorver os grandes contingentes, acabou originando bolsões de sub-habitação na periferia da cidade (Pesavento: 1994, p. 124).

Naquele momento também eram escritos alguns textos sobre a história do Rio Grande do Sul, que construíam uma visão heroica do homem gaúcho, e romântica da vida no campo: criava-se o mito da “produção sem trabalho”; versões ufanistas equivocadas que levariam um longo tempo para serem revistas. João Borges Fortes publicava *Troncos seculares* e *Cristóvão Pereira de Abreu*, em 1931, e *Rio Grande de São Pedro*, em 1939; Aurélio Porto incluía “Primitivos habitantes do Rio Grande do Sul” no primeiro volume de *Terra Farroupilha*, entre outros trabalhos coetâneos. Na literatura de ficção, Érico Veríssimo lançava *Clarissa*, em 1933, o primeiro livro de uma carreira promissora; e Dionélio Machado publicava o cultuado *Os ratos*, em 1934, enfocando os dramas urbanos emergentes.

Iniciada em 1928, a gestão de Alberto Bins dava prosseguimento às obras e ao ritmo imposto por Otávio Rocha. Bins viabilizou a expansão da cidade para bairros afastados como Tristeza, através da pavimentação de vias em concreto. Priorizou a questão sanitária da cidade, ampliando redes de esgoto e água. Nesse período surgia a figura do arquiteto Cristiano de La Paix Gelbert, participando de inúmeros projetos públicos a partir das edificações da Hidráulica Moinhos de Vento.

A verticalização da cidade teve início nos anos trinta, com a construção de sucessivos prédios altos como os edifícios Frederico Mentz (Hotel Jung, c.1931) e Imperial (c.1931), ambos da autoria de Agnelo Nilo de Lucca; Palácio do Comércio (1937), de Josef Lutzemberguer; Sulacap (1938) e União (c.1939) de Arnaldo Gladosch; e Vera Cruz (1938), de João Monteiro Netto, entre outros. Estes edifícios apresentavam uma concepção caracteristicamente tradicional,

desde seu modo de implantação e relacionamento com o tecido urbano, sua forma externa utilizando elementos de arquitetura tradicionais e composição de fachadas com predomínio de cheios, aberturas segmentadas, às vezes emolduradas (como nos edifícios Sulacap e Mesbla); obras revestidas com materiais que reforçavam seu caráter tradicional (figs. 23 e 24). Contribuíam ainda os arranjos interiores “artesanais”, com distribuições imbricadas e algumas plantas baixas que remetiam à uma tradição acadêmica *Beaux-Arts*; características que seriam gradualmente eliminadas nos edifícios modernos, com suas plantas baixas acentuadamente cartesianas, sistêmicas e regulares.

Muitas edificações de qualidade e aspecto tradicional remanescem do primeiro período Vargas (1930-45), no qual a arquitetura moderna não despontou na cidade, com exceção de algumas obras eventuais a caminho da modernidade de vanguarda, como o Abrigo dos bondes (1933), algumas casas como Coufal e Agrifólio (ambas de 1931), a ampliação da fábrica Renner (1934), e postos de gasolina: uma arquitetura que associava soluções expressionistas e *art-déco* com formas que se aproximavam dos chamados *funcionalismo* e *racionalismo* europeus. Ao que deve somar-se uma dose de ingenuidade propiciada pela leitura superficial de escassas imagens referenciais modernas disponíveis à época. Comete-se reducionismo quando se tenta rotular de forma unitária toda a arquitetura do período após o ecletismo. Luiz Paulo Conde e Mauro Almada convencionaram chamá-la genericamente de *art-déco*, porém esta denominação abriga várias expressões distintas. Os autores reconhecem a diversidade, tentando amenizá-la ao estabelecer três categorias, uma solução paliativa que ignora o hibridismo:

“...a primeira mais seca e geometrizada, muito próxima do racionalismo modernista e também conhecida como **escalonada** ou **ziguezague**; a segunda, afrancesada, com resquícios acadêmicos e ênfase decorativa, lembrando o Art Nouveau inglês e o austríaco e, a terceira, **sinuosa** e **aerodinâmica**, inspirada no Expressionismo e também denominada **streamline**” (Conde e Almada: XXX, p. 12).

O termo surgiu posteriormente, cunhado a partir da Exposição de Artes Decorativas de Paris (1925), onde apresentou-se uma tendência da arquitetura como parte de um contexto mais amplo do *design* daquele momento. Essa arquitetura trazia como características principais a clareza dos volumes e limpeza das formas; evolução do sistema estrutural (especialmente de concreto armado) apresentando marquises, balanços, e janelas nos cunhais; decorações geometrizadas e contidas em baixo ou alto relevo; uso eventual de esculturas estilizadas, míticas ou atléticas<sup>31</sup>; vitrais usualmente brancos e leitosos, explorando o desenho figurativo através de linhas e texturas; composições acadêmicas, mais do que clássicas, admitindo assimetrias provenientes do pitoresco; entre outras características típicas.

---

<sup>31</sup> Em alguns aspectos como este, repertórios e clichês *déco* aproximam-se de arquiteturas “monumentais” que foram muito identificadas com os regimes totalitários.



23



24

Figura 23: Edifício Frederico Mentz (c.1931), antigo Hotel Jung, de Agnelo Nilo de Lucca. Fonte: Cartão Postal.

Figura 24: Edifício União (c.1939), de Arnaldo Gladosch. Fonte: autor.

Também ocorreu o que poderíamos descrever como sobreposição *déco* com veredas expressionistas, neoplásticas ou imagens futuristas, o que colaborou com os resultados dinâmicos perseguidos, através de assimetrias e curvas. Em Porto Alegre, percebem-se referências expressionistas na obra de arquitetos alemães ou descendentes, mais provavelmente extraídas de publicações da pátria de origem, como a revista *Der Neubau*, do que pelo conhecimento de obras *in loco*.<sup>32</sup> Informações e imagens recebidas que forneceram motivação para a eclosão de algumas experiências incipientes na direção de uma plástica moderna, registradas na Capital gaúcha a partir do ano de 1931. Mais conservador, o próprio Lutzemberger transitaria próximo de um expressionismo que aplicava elementos de arquitetura tradicionais, como demonstram duas versões iniciais do Palácio do Comércio e o projeto do Edifício Bastian Pinto (figs. 25, 26 e 27).

Os primeiros vestígios de uma arquitetura de caráter moderno em Porto Alegre foram percebidos em casas como de Manlio Agrifóglia e Osvaldo Coufal, que guarneciam a esquina formada pelas avenidas Guaíba e Flamengo, no balneário de Ipanema (figs. 28 e 29). Loteamento recém parcelado, serviria como um laboratório para casas e *chalés* informais, experimentando aquelas tendências híbridas do moderno “funcional” e *art-déco* com infiltrações expressionistas, além do *californiano*.

Os projetos documentados nos microfilmes do Arquivo Público Municipal permitem apreciar a concepção original destas duas casas. Uma modernidade que consistia na restrição pragmática das formas dos elementos de arquitetura à sua solução construtiva, dentro dos limites que as alvenarias de tijolos e a curta experiência local com o concreto armado poderiam oferecer naquele momento, com pequenos balcões e marquises em balanço. O uso de janelas nos cunhais, ao modo de Warchavchik e de seus antecedentes racionalistas europeus, representavam incipientes tentativas de “desmaterialização” da arquitetura, de eliminação da massa construída através da explicitação de planos recortados. As janelas passaram a ser executadas em ferro, com frequência, sob a solução de básculas. Sendo os telhados representativos da tradição por excelência, as coberturas foram resolvidas sob a forma de terraços, que na casa Coufal lembrava o *deck* de um navio, com seus guarda-corpos executados em perfis horizontais, assemelhando-se aos prototípicos guarda-corpos navais extraídos do *Manifesto Purista*. Esta forma de cobertura como contraponto horizontal ao volume da casa, aliada a composições assimétricas e uma disposição aparentemente “funcional” das aberturas, geravam um resultado formal muito próximo das imagens institucionais da modernidade racionalista. O ineditismo das formas foi buscado através do uso de matrizes geométricas mais ousadas, em especial das geratrizes de plantas com trechos semicirculares, presentes nos vértices de esquina das duas residências.

---

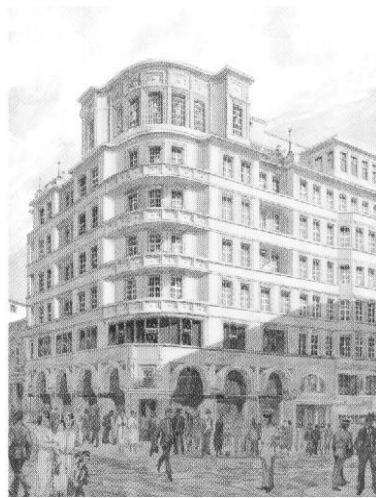
<sup>32</sup> A Construtora A. D. Aydos & Cia. possuía uma assinatura da revista berlinense *Der Neubau*, no final dos anos vinte e início dos anos trinta, uma publicação quinzenal que trazia as novidades europeias de arquitetos como Bruno Taut, Walter Gropius e Ernst May, entre outros protagonistas da vanguarda daquele momento.



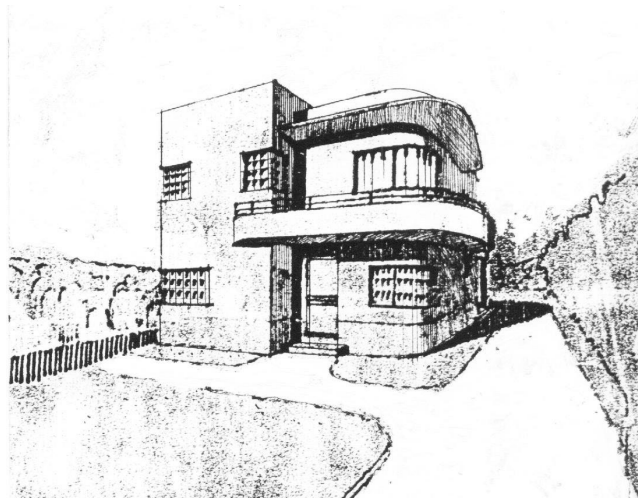
25



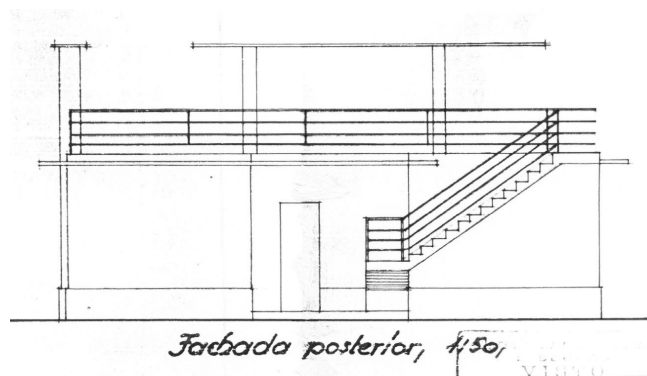
26



27



28



29

Figuras 25 e 26: Duas versões iniciais para o Palácio do Comércio (1937), de Lutzemberger, com linhas curvas marcantes. Fonte: Catálogo da exposição "José Lutzemberger", MARGS, Porto Alegre, 2001.

Figura 27: Edifício Bastian Pinto (193-), de Lutzemberger. Fonte: Catálogo da exposição "José Lutzemberger", MARGS, Porto Alegre, 2001.

Figura 28: Perspectiva da casa Agrifóglio (1931). Arquivo Público Municipal de Porto Alegre, microfilme nº48.

Figura 29: Elevação da casa Coufal (1931). Arquivo Público Municipal de Porto Alegre, microfilme nº49.

Um pouco posterior, a casa de Otávio de Souza (1933) foi projetada por João Monteiro Netto na mesma Avenida Guaíba, apresentando soluções formais que lembram a arquitetura moderna racionalista; obra cujas reminiscências navais encontram-se no formato cilíndrico da fachada, nos guarda-corpos e na escada de ferro que conduz ao terraço-deck da cobertura: uma composição volumétrica típica do *déco*, despojada de elementos decorativos. A exploração formal semicircular da planta, neste caso foi mais efetiva do que na casa Agrifóglio, sendo a forma curva acentuada pelo balcão e marquise periféricos em balanço (fig. 30).

Do mesmo ano de 1933 é o projeto inicial do abrigo dos bondes, na Praça XV de Novembro, da autoria de Christiano de La Paix Gelbert. A configuração alongada e arrematada por um “torreão de forma elíptica que dá ao conjunto belo aspecto arquitetônico”<sup>33</sup>, recebeu um acréscimo pouco posterior, que conferiu-lhe a forma definitivamente expressionista e aerodinâmica de um bumerangue. Modificações posteriores eliminaram o aspecto laminar da marquise-cobertura original, que lhe conferia características mais arroçadas: a espessura foi aumentada através de uma platibanda invertida. A estrutura em balanço sobre uma única linha de pilares, conjuntamente com as formas curvas, remetiam à Estação da Estrada de Ferro de uma das perspectivas da *Cité Industrielle* (1917), de Tony Garnier (figs. 31 e 32).

A exposição comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935, apresentou prédios com aspecto progressista, como o cassino de formas explicitamente navais<sup>34</sup> e o *stand* de Santa Catarina, um *déco* assimétrico próximo do moderno, ambos da autoria de Gelbert, autor posteriormente do Pronto Socorro Municipal (1940). O pórtico monumental da Feira, construído pela empresa Aydos, teve provável autoria de Franz Filsinger; o que se pode supor a partir de sua assinatura na perspectiva (fig. 33). O pavilhão do Estado do Pernambuco foi uma criação da equipe de Luís Nunes, pioneiro da arquitetura moderna graduado na ENBA.

Em 1936, Fernando Corona concluiu o projeto inicial do Edifício Guaspari, que teve sua solução formal definitiva pouco posterior, com as extremidades curvas, a exaltação dos peitoris através de sua saliência, e da horizontalidade das aberturas através da minimização das divisões entre as mesmas. No entanto, este projeto, como outros de Corona, mantinha uma composição centrípeta da fachada, com um corpo vertical ressaltando a simetria, o que contrariava uma configuração própria da arquitetura moderna: quando não era aplicada a dispersão centrífuga, adota-se a neutralidade (fig. 34 e 35). E como causa do crescimento da frota de automóveis, foram construídos na época vários pequenos postos de gasolina pela Construtora Azevedo Moura e Gertum. Alguns postos tiveram a autoria de Fernando Corona, outros, de seu colega Egon

<sup>33</sup> Relatório apresentado ao Exmo. Sr Gal. José Antônio Flores da Cunha DD. Gov. do Estado, pelo Prefeito Alberto Bins. Em 20/12/35 (p. 404-405).

<sup>34</sup> A admiração pelo navio e seu uso como referencial da arquitetura, não se restringiu a Le Corbusier, sendo utilizado com frequência no *déco* e no expressionismo.

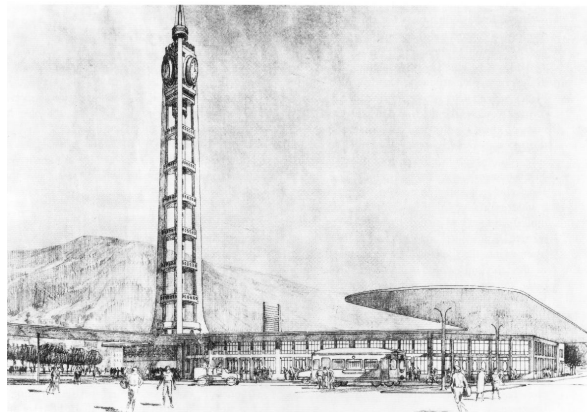
30



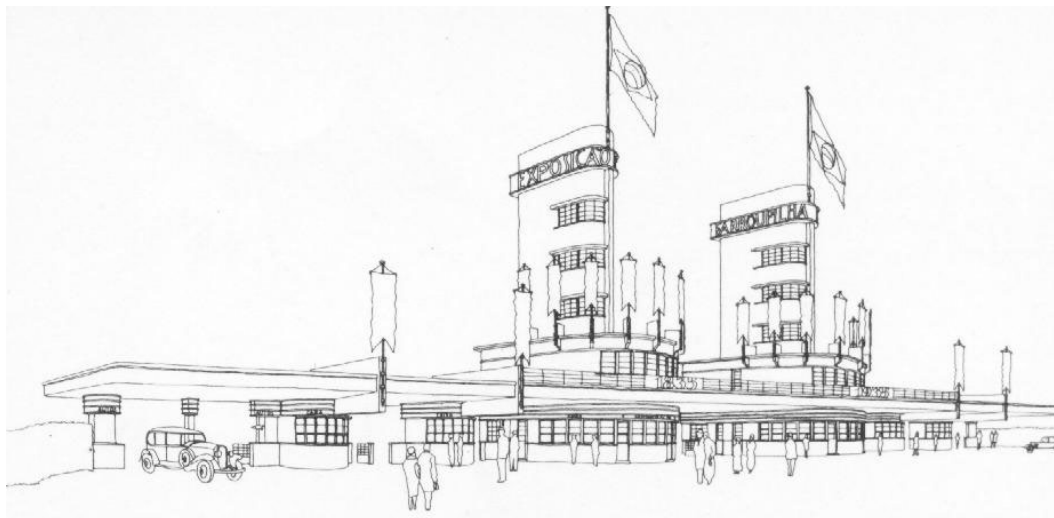
31



34



32



33

Figura 30: Casa Otávio de Souza (1933), de João Monteiro Neto. Fonte: Arquivo Municipal de Porto Alegre, microfilme nº54.

Figura 31: Abrigo dos Bondes (1933), de Christiano Gelbert. Fonte: autor.

Figura 32: Estação de trens da Cité Industrielle, projeto final de Tony Garnier (1917). Fonte: William Curtis, *Modern architecture since 1900*, p. 83.

Figura 33: Perspectiva do pórtico monumental da Exposição Farroupilha (1935). Fonte: José Artur Frota, "A permanência do transitório", *ARQTEXTO* nº0, p. 14.

Figura 34: Feições originais do edifício Guaspari (1936). Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 46.

Weindörfer.<sup>35</sup> Utilizavam como repertório o *californiano* e aquela linguagem entre o *déco* e o moderno expressionista (fig. 36). As imagens da Fábrica A.J. Renner & Cia., à rua Frederico Mentz, cuja ampliação também teve a autoria de Weindörfer (1934), lembram mais os magazines envidraçados de Sullivan, em Chicago, do que os prédios curvilíneos de Mendelsohn (fig. 37).

Se podemos afirmar que obras progressivas de arquitetos locais como Weindörfer e Filsinger fazem parte de um "modernismo pragmático"<sup>36</sup>, onde ocorre um predomínio de concepções expressionistas e funcionais, o mesmo não se pode dizer da obra de Cristiano de la Paix Gelbert, que apesar do nome francês, era catarinense de Joinville, possuía origem alemã e estudou em Munique.<sup>37</sup> Parte de sua produção abrange vários edifícios da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha (1935), onde o clima festivo e efêmero conduziu-o para uma arquitetura perfeitamente *déco*. Porém em suas obras para a municipalidade tornava-se mais contido, como no caso do Centro de Saúde Modelo; ou mais ainda nos projetos do Pronto Socorro Municipal e Mercado Público "novo" (destruído), onde as composições volumétricas e das fachadas assemelham-se às utilizadas pelo *déco*, mas os clichês formais mencionados anteriormente desapareceram (fig. 38). O abrigo dos bondes pode ser classificado como um edifício com reminiscências expressionistas ou laivos "funcionalistas", menos como *art-déco*. Pode-se supor também entre suas referências, além do *déco*, a arquitetura de linguagem acadêmica francesa modernizante, bases prováveis daquela expressão, como Auguste Perret e Tony Garnier; influências detectadas mais claramente no arquiteto francês radicado em São Paulo, Jacques Pilon<sup>38</sup>, em obras de sua fase inicial como a Biblioteca Municipal Mário de Andrade (1935). Cabe ser ressaltado o acentuado caráter estatal da arquitetura que marcou este período.

#### (O ESTADO NOVO: 1937-1945)

Em 1937 era imposta a ditadura do Estado Novo, e as forças regionais que constituíam uma ameaça ao poder central de Vargas seriam neutralizadas: a queima de bandeiras dos Estados era representativa dessa centralização acentuada do poder. A nomeação de Cordeiro de Farias como interventor do Estado, em 1938, também foi exemplar neste aspecto: o militar de família pernambucana havia nascido em Jaguarão, mas não possuía relações locais. O governador Flores da Cunha exilou-se no Uruguai, cumprindo a tradição iniciada por outros líderes no século anterior; e Getúlio nomeou o gaúcho Batista Lusardo – o "último caudilho" – para a Embaixada de Montevideu, como forma de controlar uma possível conspiração. O Interventor Cordeiro de Farias executaria

<sup>35</sup> Weindörfer era arquiteto graduado pela Deutsche Technische Hochschule de Praga, segundo Gunter Weimer (2004, p.82).

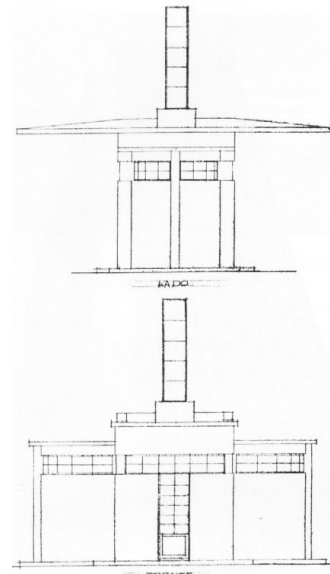
<sup>36</sup> Termo utilizado por Segawa em *Arquiteturas no Brasil*.

<sup>37</sup> Segundo Günter Weimer, no catálogo da "Mostra documentária da arquitetura alemã em Porto Alegre", realizada no Museu de Artes do Rio Grande do Sul de 11/07 a 05/08 de 1984.

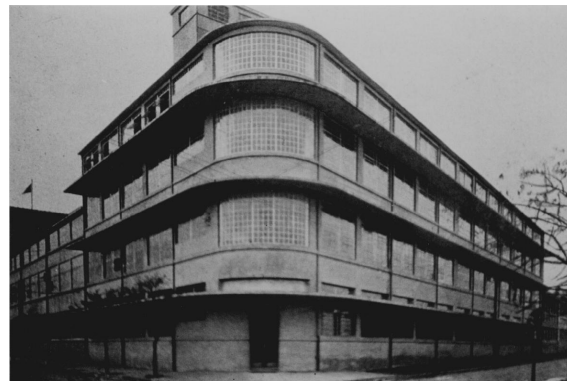
<sup>38</sup> Jacques Pilon projetou posteriormente em Porto Alegre o Edifício Marquês do Herval (1957), antiga agência do Banco Francês Brasileiro.



35



36



37



38

Figura 35: Vista panorâmica do centro da cidade nos anos 1940, destacando-se no tecido tradicional o edifício Guaspari e o abrigo dos bondes como conjunto moderno. Fonte: Arquivo da Secretaria Municipal de Cultura.

Figura 36: Elevações de um posto de gasolina dos anos 30. Fonte: microfilme do Arquivo Municipal de Porto Alegre.

Figura 37: Vista da ampliação da Fábrica Renner (1934), de Egon Weindorfer. Fonte: Luís H. Luccas, "Arquitetura moderna em Porto Alegre: uma...", p. 25.

Figura 38: Mercado Público "novo" (c.1940), da autoria de Christiano Gelbert. Fonte: cartão postal.

uma ação forte do Estado para integrar populações das colônias aos hábitos brasileiros. A própria língua portuguesa era ignorada pelas comunidades isoladas, especialmente aquelas de origem alemã.

Nomeado prefeito da Capital gaúcha, José Loureiro da Silva (1902-1964) dispôs dos recursos do regime de exceção facilitando desapropriações de áreas atingidas pelos novos traçados viários propostos. O que deve ter contribuído para a realização de numerosas obras de grande porte, como a abertura da avenida Farrapos, o alargamento da Rua 10 de Novembro dando lugar à atual Avenida Salgado Filho, a implantação da Avenida Jerônimo de Ornelas, a extensão da Avenida João Pessoa, a construção do Posto de Saúde Modelo na esquina destas duas últimas, entre muitas outras. Também o Pronto Socorro Municipal foi construído em sua gestão, que configurou um vértice côncavo articulando as avenidas Osvaldo Aranha e Venâncio Aires, uma solução própria daquela proposta de cidade. A Vila do IAPI (1943) foi outra obra significativa iniciada na cidade quando findava sua gestão, a partir da política de implementação dos Institutos de Aposentadoria e Pensão iniciada pelo Governo Vargas.

Contratado por Loureiro da Silva, Arnaldo Gladosch elaborou diferentes alternativas para um Plano Diretor, entre 1938 e 1943. Os desenhos demonstram a estratégia tradicional aplicada, que reforçava a configuração já delineada da cidade; eram propostas que não seriam colocadas em prática, em parte, devido à oposição de Edvaldo Pereira Paiva. O próprio Gladosch recomendaria ao prefeito que enviasse este a Montevideu, conjuntamente com seu colega Luiz Arthur Ubatuba de Faria, para que realizassem o prestigiado curso de urbanismo daquela escola. No início dos anos quarenta, os dois engenheiros da Prefeitura Municipal de Porto Alegre realizariam o curso do Instituto de Urbanismo da Facultad de Arquitectura de Montevideo, no qual destacava-se como professor o arquiteto Maurício Cravotto. Receberiam uma formação cujo conceito formal de cidade não distanciava-se muito do que Agache praticava nos anos anteriores; como também daquele urbanismo desenvolvido na Itália por Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo, entre outros arquitetos: uma intersecção acadêmica entre o desenho urbano de caráter clássico – contaminado pelas influências pitorescas de Camilo Sitte – e o racionalismo baseado na utilização de tipologias como os edifícios-pátio, as barras paralelas isoladas, ou conectadas em forma de “pente”. Configuração à qual somavam-se instrumentos de análise, como diagramas de densificação, redes viárias (“*recurridos isocronos*”) e zonificação, além do realce dos eixos viários (e visuais) como um resquício do ideal *haussmaniano* de cidade, conjuntamente com a valorização dos equipamentos públicos representativos, elevados à categoria de monumentos.<sup>39</sup>

Os desenhos a lápis de Gladosch representando o “Novo Centro Administrativo Estadual” proposto, demonstram uma evidente aproximação da

---

<sup>39</sup> Os exercícios acadêmicos da escola uruguaia podem ser observados na revista *Arquitectura e Urbanismo* (IAB), número 2, março/abril de 1938, p. 82-92; os projetos de Maurício Cravotto como o Plan Regulador de Montevideo (1930) e o de Mendoza (1941), estão documentados em Folle-Chavannes (1995).

representação gráfica, arquitetura e urbanismo praticado por Marcello Piacentini, quando perseguia uma imagem representativa para o coração cívico da cidade (figs. 39 e 40). O que inclui desde a técnica de expressão gráfica utilizada, cujos desenhos com grafite são muito semelhantes aos de Vittorio Morpurgo para o projeto da Universidade do Brasil (1935-38) desenvolvido pela dupla italiana; até a configuração dos edifícios propostos, aplicando tipologias racionalizadas de edifícios-quarteirões periféricos com sequências sistemáticas de pátios interiores quadrados, auxiliados por edifícios lineares; tudo organizado de maneira a produzir perspectivas excessivamente formais dos espaços públicos e valorizar os prédios monumentais enquadrados cenograficamente. Além da retórica volumétrica, os croquis esboçavam tratamentos compositivos de fachadas semelhantes ao classicismo monumental depurado dos italianos, através da utilização de pórticos colossais verticalizados e da perfuração metódica e insistente das aberturas<sup>40</sup> (figs. 41, 42 e 43).

Dando continuidade à experiência do Guaspari, no final dos anos trinta começaria uma tendência de edifícios com fachadas despojadas, volumes puros definidos geometricamente, uso de formas semicirculares nas esquinas e balcões – ao modo do edifício Columbus (1932), de Rino Levi –, como o antigo prédio da Loja Renner<sup>41</sup> e o edifício Bicca de Medeiros<sup>42</sup> (1937), ambos de Weindörfer, o edifício Jaguarão (1937), da autoria do engº. José R. de Azevedo, e o Santa Rosa (1938), da autoria de Fernando Corona (1895-1979). Uma arquitetura cujas soluções também apresentavam paralelismo ao *racionalismo criollo* argentino dos anos trinta, praticado por arquitetos como Jorge Kalnay, Jorge Bunge, Gregório Sanchez, Ernesto Lagos e Luís de la Torre.

A partir de 1933, os profissionais estrangeiros e projetistas com formação prática eram impedidos de exercer livremente a profissão, devido à Lei Federal que criava os Conselhos Regionais e estabelecia a responsabilidade técnica. Passavam a trabalhar sob a tutela de empresas de engenharia, sendo eliminada a possibilidade do exercício independente da profissão; espaço que na época começava a ser conquistado pelos arquitetos modernos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Somente em 1943 retornaria à cidade Demétrio Ribeiro, com seu diploma uruguaio revalidado no Rio de Janeiro: um arquiteto proveniente de uma formação com vestígios acadêmicos e prenúncios do “movimento moderno”. Alguns anos depois, em 1947, se estabeleceriam na cidade os primeiros arquitetos graduados na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, aos quais caberia a tarefa e o mérito de iniciar a produção de uma arquitetura alinhada com a produção das vanguardas europeias e seus

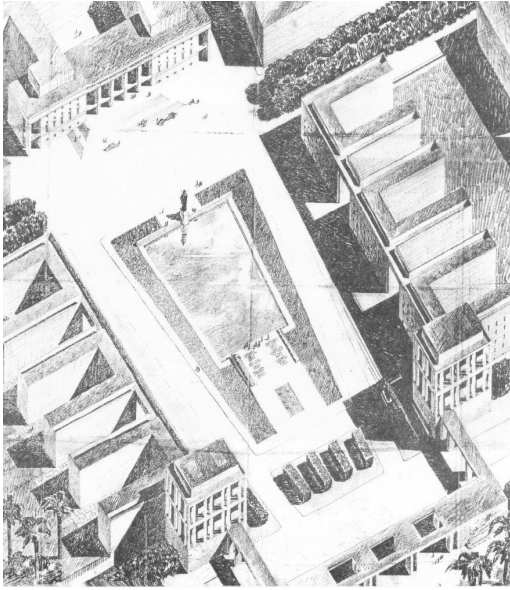
---

<sup>40</sup> O projeto da Universidade do Brasil realizado por Piacentini e Morpurgo pode ser apreciado em Marcos Tognon, *Arquitetura Italiana no Brasil - A obra de Marcello Piacentini*, pág.97-124.

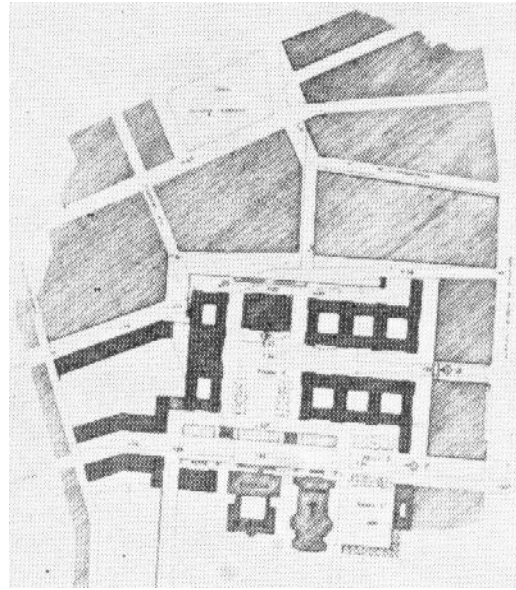
<sup>41</sup> O magazine com esquina curva foi ampliado e modificado, adquirindo a forma definitiva nos anos cinquenta, com janelas de ferro horizontais rasgadas e marcação vertical das escadas através de caxilhariá contínua; sendo destruído por um incêndio em 1976.

<sup>42</sup> À esquina das ruas Jerônimo Coelho e Marechal Floriano.

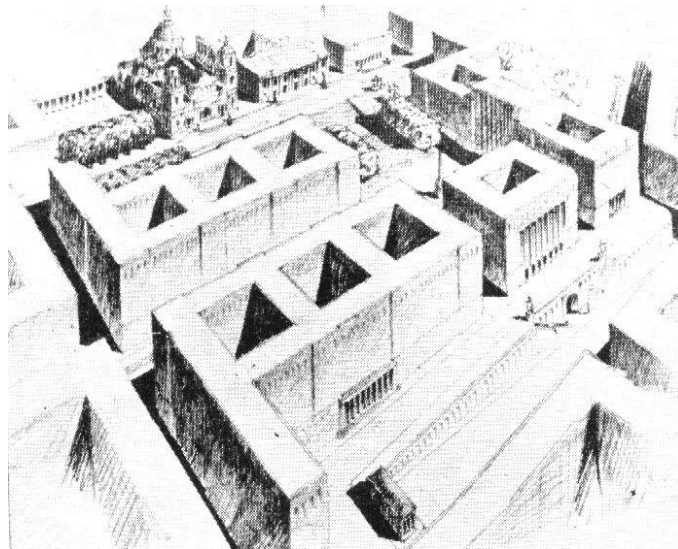




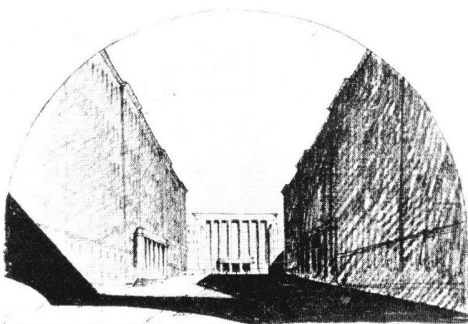
39



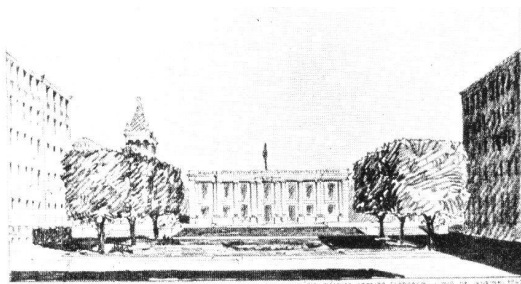
40



41



42



43

Figura 39: Praça da Reitoria da Universidade do Brasil, projeto de Piacentini e Mompurgo (1935-38). Fonte: Marcos Tognon, *Arquitetura Italiana no Brasil*, p. 110.

Figuras 40, 41, 42 e 43: Implantação e perspectivas do "Novo Centro Administrativo Estadual" (1938-43), de Arnaldo Gladosch. Fonte: Loureiro da Silva, *Um plano de urbanização*, p. 43.



desdobramentos regionais de caráter autóctone.

O vácuo de quase uma década e meia do exercício autônomo da arquitetura local, constituiu uma fratura que ajuda a explicar parte dos resultados colhidos nas décadas posteriores: uma extensa produção resultante de intenções puramente pragmáticas, despreocupada em perseguir o conceito de “construção qualificada” que bem define a arquitetura.<sup>43</sup> O que já vinha sendo feito naquele período de florescimento arquitetônico e urbanístico anterior.

#### (DEMÉTRIO RIBEIRO E SUA FORMAÇÃO NA ARQUITETURA URUGUAIA)

Após a graduação na Facultad de Arquitectura de Montevideo, Demétrio Ribeiro (1916-2003) voltava para Porto Alegre. A escola daquela capital usufruía de uma posição respeitável dentro do grupo que compunha com as suas pares do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Santiago; uma notoriedade que era reconhecida por críticos distantes, como o próprio Henry-Russell Hitchcock, que qualificou a escola de Montevideu como “excelente”, mencionando também a liderança de Julio Vilamajó (Hitchcock: 1943, p. 20). No entanto, a formação pronunciadamente acadêmica uruguaia não estava voltada para uma prática moderna à época. Demétrio confirmou que Guadet era o “texto” utilizado pelo curso à entrada dos anos quarenta.<sup>44</sup> Somente a partir dos anos cinquenta surgiria uma arquitetura moderna uruguaia de “elevado nível médio”<sup>45</sup>, que tinha na arquitetura brasileira um referencial importante; influência confessada pelos próprios arquitetos uruguaios que se dedicam ao tema. Uma arquitetura, porém, que não atingiu o mesmo grau de liberdade formal da Escola Carioca, a qual acabou sobressaindo-se entre a produção latino-americana do período.

A arquitetura moderna uruguaia foi produzida por profissionais graduados numa escola antiga e consolidada, com acentuada tradição acadêmica. Uma produção marcada pela obediência às prescrições externas – normativas legais, acadêmicas, construtivas e convenções sociais – que resultou na sobriedade das formas contidas. O “elevado nível médio” atingido pode ser creditado a essa sólida base acadêmica e à contenção de uma prática que não se expunha a riscos: evitava-se a transgressão de regras compositivas convencionadas e a deformação dos elementos de arquitetura, preservando os resultados.

Até meados do século XX, ocorria na Capital uruguaia uma modernidade semelhante ao chamado *racionalismo criollo* de Buenos Aires, e às arquiteturas que descendiam de composições acadêmicas e típicas do *art-déco*. Dois nomes pioneiros destacados – Júlio Vilamajó e Maurício Cravotto – trabalharam sobre as bases acadêmicas *Beaux-Arts* transmitidas pelo professor

---

<sup>43</sup> Aqui ocorreu uma apropriação do conceito de arquitetura proposto por Lucio Costa: “construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa”. Em “Considerações sobre arte contemporânea” (Costa: 1962, p. 204).

<sup>44</sup> Segundo depoimento ao autor em 10/06/2003.

<sup>45</sup> Termo utilizado por Thomas Sprechmann que qualifica precisamente a arquitetura uruguaia (GAETA, Julio C./ FOLLE, Eduardo: 1995, p. 8).

Carré, apresentando uma aproximação das arquiteturas convencionadas como *déco* em suas obras iniciais, nos anos vinte. Gradualmente propuseram soluções modernas alternativas ao racionalismo europeu mais "ortodoxo". Outros *talleres* (escritórios) significativos do período foram: "Campos, Puente y Tournier", que produziu competentes exemplos do racionalismo local como a Vivienda Perotti (1930); "Arbeleche y Dighero", que desenvolveu um racionalismo contextual assumindo a forma do tecido, presente no edifício de renda BSE (1940), às vezes adotando um "monumental" despojado de cornijas, cimalthas e outros elementos clássicos, como na sede do Banco de Seguros del Estado (1940); "Aubriot y Valabrega", responsável pelo Palácio Lapido (1929), um expoente daquela modernidade racionalista na Avenida 18 de Julio; entre muitos outros (figs.44 e 45)

Foi nesse contexto que Demétrio recebeu sua formação, do final dos anos trinta ao começo da década seguinte; uma formação que ficou demonstrada em sua primeira obra local importante, o Grupo Escolar Venezuela (1946), arquitetura cujos traços contidos permaneceram latentes ao longo de sua carreira (fig.46). A obra exemplifica o tipo de arquitetura acadêmica modernizada que se praticava de forma mais extensa nas escolas de arquitetura nos anos trinta e quarenta: composições axiais com as hierarquias de organização dos programas demonstradas através de simetrias parciais– quando não eram os projetos resolvidos inteiramente simétricos–, entre outros expedientes utilizados que permaneciam como resquícios de uma formação *Beaux-Arts*, comprovada no caso uruguaio através da aplicação de Guadet.<sup>46</sup>

Demétrio se aproximaria gradualmente de uma linguagem moderna em projetos posteriores, como o Instituto de Pesquisas Biológicas (1950) e o Colégio Júlio de Castilhos (1953), este em parceria com Enilda Ribeiro (fig. 47); porém mantendo uma produção retraída, precavendo-se de cometer "afetações" que pudessem contrariar uma suposta coerência ideológica, a partir de sua militância junto ao Partido Comunista Brasileiro. Expressando admiração pela obra de André Lurçat e transitando através de um repertório moderno mais anônimo, tentou manter-se distante da irresistível atração da arquitetura brasileira por Le Corbusier; como também da liberdade formal representativa da Escola Carioca. No caso do Colégio Júlio de Castilhos, ainda persistiu uma composição simétrica e axial, com vestígios daqueles exercícios dos anos trinta e quarenta. E uma modulação da fachada de caráter clássico, obtida através da disposição dos elementos verticais e horizontais envolvendo planos opacos, transparentes ou vazados; o que remete, em parte, àquelas experiências do racionalismo italiano que exploravam a ortogonalidade da quadrícula estabelecida entre os elementos de fachada – uma aproximação sugerida com a qual o arquiteto acedeu.<sup>47</sup> Voltando-se ao ensino da arquitetura que se iniciava à época, apresentou uma produção prática relativamente reduzida.

<sup>46</sup> Estes exercícios acadêmicos estão ilustrados nas revistas de arquitetura da época como a *Revista de Arquitectura*, de Buenos Aires, e *Arquitectura e Urbanismo*, do Rio de Janeiro.

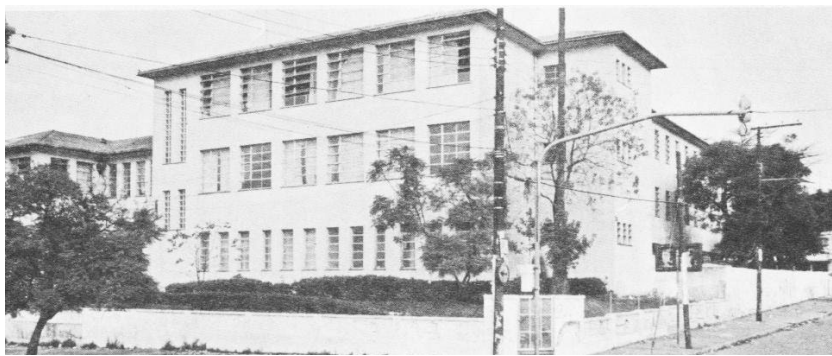
<sup>47</sup> Em depoimento ao autor em 10/06/2003.



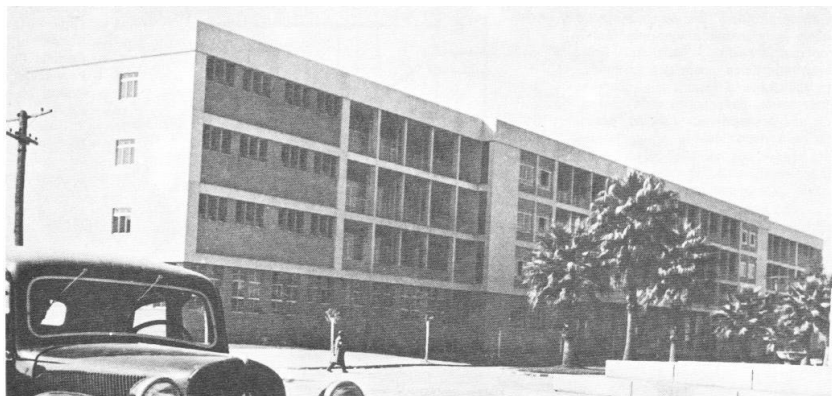
44



45



46



47

Figura 44: Banco de Seguros del Estado (1940), de "Arbeleche y Dighero". Fonte: *Guias ELARQA* n.2, p. 38.

Figura 45: Palácio Lapido (1929), de "Aubriot y Valabrega". Fonte: autor.

Figura 46: Grupo Escolar Venezuela (1946), de Demétrio Ribeiro. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 57.

Figura 47: Colégio Júlio de Castilhos (1953), de Demétrio e Enilda Ribeiro. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 104.

## (OS PROJETOS CARIOCAS EM PORTO ALEGRE NOS ANOS QUARENTA)

Nos anos quarenta, os arquitetos da jovem Escola Carioca realizariam alguns projetos modernos para a cidade de Porto Alegre; trabalhos que não foram construídos, entre outros motivos possíveis, devido à resistência de grupos locais conservadores.<sup>48</sup> Em parte, a realização destas obras teria estimulado a prática de uma arquitetura moderna local com alguns anos de antecedência, considerando-se algumas possíveis adesões ao seu vocabulário e sintaxe fáceis pelos projetistas em exercício à época: engenheiros civis e, abaixo de sua responsabilidade técnica, projetistas licenciados e arquitetos estrangeiros. Especialmente quando se tem consciência que grande parte das virtudes da sintaxe moderna nativista provinha de uma questão técnica: a aplicação da estrutura independente recuada do perímetro, propiciando a fachada livre. Também há que se considerar a dificuldade de arquitetos arraigados à formação tradicional, como Lutzemberguer, aderirem à uma concepção arquitetônica de acento abstrato.

Na verdade, o fato que permitiu uma produção moderna local corrente, foi a tardia criação das duas escolas de arquitetura locais, quando se configurou um grupo mais amplo de profissionais formados a partir de 1949. Mesmo as experiências pioneiras de Graeff e Holanda Mendonça, aos quais se somou Demétrio Ribeiro, não seriam capazes de dar consistência à uma prática moderna mais ampla. Apesar de sua formação uruguaia conservadora, Demétrio apresentava condições de somar-se ao exercício de uma arquitetura moderna através da prática profissional, como de fato ocorreu.

O projeto vencedor do concurso para a sede do IPÊ (Instituto de Previdência do Estado), em 1936, da autoria de Fernando Corona e Egon Weindörfer, não seria construído. Um novo projeto foi solicitado a Oscar Niemeyer pelo Instituto, em 1943, para o mesmo terreno da Avenida Borges de Medeiros na esquina com a Rua Andrade Neves. A fotografia da maquete é o testemunho daquela proposta, apresentando um prisma apoiado sobre pilotis de dupla altura, cujo corpo era tratado predominantemente com *brises* verticais numa das fachadas; e com um tabuleiro xadrez composto por cobogós e vazios na outra. O ático apresentava uma sequência de abóbadas típicas do repertório carioca à época, “pequenas pampulhas” que passaram a povoar os projetos até mesmo do circunspecto Jorge Moreira.<sup>49</sup> E a base parecia ensaiar a liberdade formal do Banco Boavista (1946), o que é visível pelo movimento tortuoso da linha do piso da sobreloja por trás da sequência de pilares: um ensaio que seria retomado três anos depois naquele projeto junto à Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. O projeto não foi aprovado porque o “engenheiro Bozzano, da Secção de Obras da Prefeitura, não achava o estilo

---

<sup>48</sup> Segundo Demétrio Ribeiro (Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 26).

<sup>49</sup> A arquitetura contida de Moreira também apresentou aquelas soluções em casos como o projeto original do Hospital de Clínicas de Porto Alegre (1942), e no Instituto de Puericultura (1949) no Rio de Janeiro.

próprio para a avenida Borges de Medeiros, pois iria destoar das construções ao lado"<sup>50</sup> (fig. 48).

Outro projeto importante produzido no período do Estado Novo, que teve o mesmo destino, foi o vencedor do Concurso para o Edifício-Sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (1944), de Affonso Eduardo Reidy em parceria com Jorge Machado Moreira. A implantação periférica reconstituía a esquina do quarteirão, suspendendo o corpo de nove pavimentos-tipo sobre a solução clássica do pavimento em *pilotis* de "ordem colossal", que absorvia a declividade da rua. Uma fachada reduzia-se a *brises* verticais separados pelas lajes entrespis; e a outra compunha-se a partir de peitoris, janelas e perfil da laje no sentido horizontal, interceptados pelo ritmo justo dos montantes verticais, aplicando dois módulos a cada intercolúnio. O "coroamento" do prédio tentava desconstruir a secura da composição, através de dois pavimentos recuados, cuja fachada apresentava diversas profundidades e tratamentos, a partir de um plano virtual estabelecido por uma tênue platibanda; da presença de escadas escultóricas e volumes cilíndricos da casa de máquinas e reservatório que se sobressaíam; e do auditório que se denunciava através da cobertura em abóbada (fig. 49).

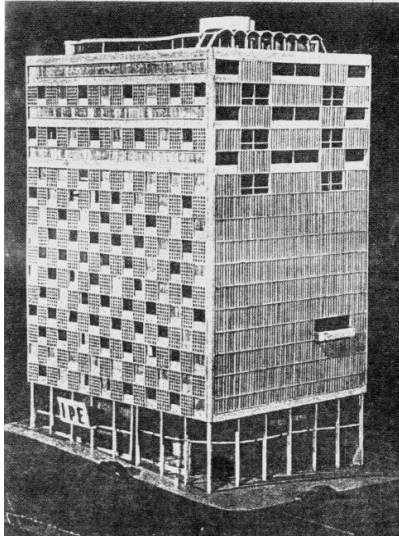
A segunda versão do projeto, de autoria individual de Reidy, reduzia a ocupação e quase duplicava o gabarito da proposta, mais ao gosto da Carta de Atenas; o volume monolítico descolava-se do tecido, tomando a forma levemente hexagonal (a exemplo das propostas corbusianas de Rentenanstalt, em 1933, e do arranha-céu em Argel, em 1938), com as laterais menores cegas, uma das faces infletidas tratada com cortina de vidro, e a oposta protegida pelo *brise-soleil*. Uma das escadas escultóricas da cobertura do projeto anterior "aterriçava", enriquecendo a base da segunda proposta: conduzia do jardim para um terraço suspenso ao nível da sobreloja. O ático recebia formas-clichê: uma sequência de abóbadas articulada "em borboleta" a um plano inclinado, resultava numa solução de qualidade plástica inferior à original (fig. 50).

Certamente as raízes gaúchas de Jorge Moreira contribuíram para que fosse o autor, dois anos antes, do projeto do Hospital de Clínicas (1942), construído a partir de 1958 com o projeto inicial substancialmente modificado. A proposta original apresentava um partido aditivo, no qual destacava-se o grande bloco principal nascendo diretamente do solo, repousado sobre pilares de "ordem colossal". O corpo deste volume, constituído por dez pavimentos-tipo, apresentava grelhas quebra-sol de padrão miúdo em ambas fachadas, com três módulos por intercolúnio, a exemplo do Ministério em construção, projeto do qual participou. As duas grandes fachadas estavam orientadas para leste e oeste, com leve inclinação (nordeste e sudoeste). O ático proposto era marcante, opostamente à solução quase indiferenciada do MES, assemelhando-se aos arranjos de caráter clássico dos Irmãos Roberto, aplicados na ABI (1936) e no coetâneo Instituto de Resseguros do Brasil (1941): solução proveniente do

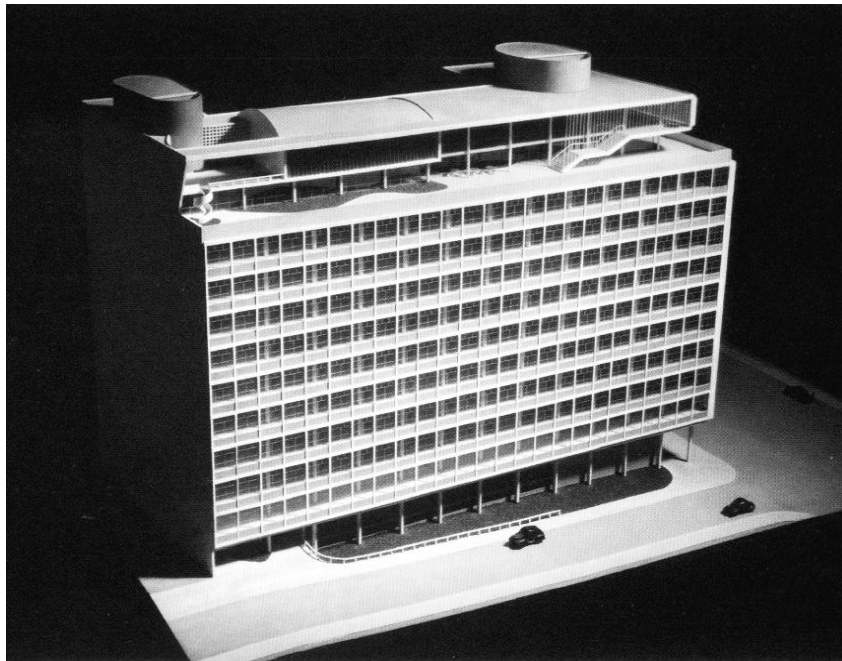
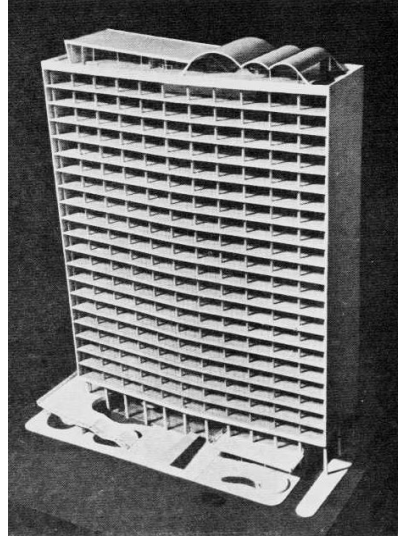
---

<sup>50</sup> Fernando Corona apud Canez (1998, p. 44).

48



50



49

Figura 48: Maquete do projeto para a sede do IPÊ (1943), de Oscar Niemeyer. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 27.

Figura 49: Maquete da primeira versão do projeto para a sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (1944), de Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 108.

Figura 50: Maquete da segunda versão do projeto para a sede da VFRGS (1944), de Affonso E. Reidy. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 27.

Pavilhão Suíço, em última análise. Emoldurando a “placa” nas duas extremidades, e descoladas por uma passagem, encontravam-se torres de base oval abrigando circulações verticais. Estas torres transmitiam, conjuntamente com a clareza do embasamento e do ático, a percepção de um objeto acabado, perfeito, ao qual não se poderiam adicionar acréscimos. Através de uma galeria perpendicular posterior, que utilizava a mesma gramática do corpo horizontal do MES, o volume principal conectava-se ao auditório, o qual externava sua forma “funcional”; e aos dois blocos horizontais paralelos: o primeiro sobre um pilotis de estacionamento, e o segundo repousado ao nível do solo, que eram ambos conectados e arrematados compositivamente pela forma oblíqua de duas rampas nas extremidades (figs. 51 e 52).

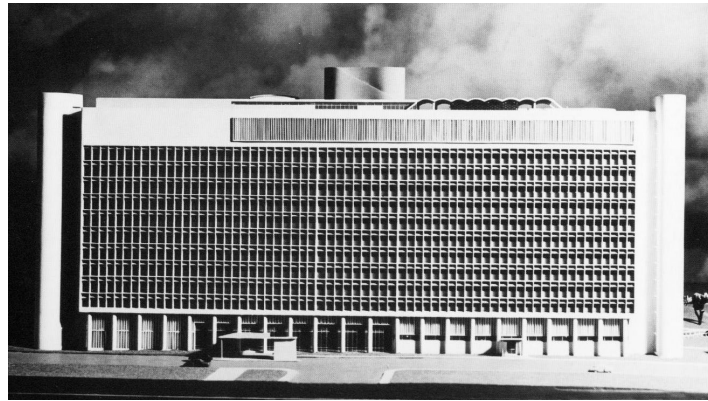
Durante o longo projeto do Hospital, que se estendeu através da década, Moreira realizaria estudos para um Centro Cívico de Porto Alegre (1943), inspirados claramente nas propostas corbusianas de arrasamento do tecido urbano. A destruição de dois ou três quarteirões consolidados no centro da cidade demonstrava o teor utópico daqueles estudos, que propunham complexos horizontais, barras verticais e trechos de *redants* sobre um segmento de parque (fig. 53). Já o projeto do edifício comercial Tracarril (1947), na Avenida Borges de Medeiros esquina com a Rua José Montauri, constituía uma proposta realista que também não foi executada (fig. 54); o pequeno lote de esquina era totalmente ocupado, com quatorze pavimentos-tipo, cujas fachadas eram resolvidas de forma idêntica: aquela grelha de módulos verticais pequenos, semelhante à aplicada no Hospital de Clínicas; tratamento que seria utilizado de forma análoga em edifícios posteriores no centro da cidade.

Um último trabalho proposto por Moreira na cidade seria o Sanatório de Tuberculosos do IAPB (1950), que também teve o mesmo destino dos anteriores. Neste caso, o bloco vertical encontrava-se parcialmente em contato com o solo e em parte repousado sobre um bloco horizontal. Naquele momento, sua prática compositiva tornava-se menos clássica que no Hospital de Clínicas e outros projetos anteriores (fig.55). No mesmo período, os Irmãos Roberto apresentariam seu projeto do Instituto de Tisiologia (1951), para o mesmo IAPB (fig.56). E o projeto definitivo do Sanatório Partenon seria produzido de acordo com os padrões nacionais estabelecidos pelo escritório da Capital Federal, descuidando de questões climáticas essenciais<sup>51</sup> (fig. 57).

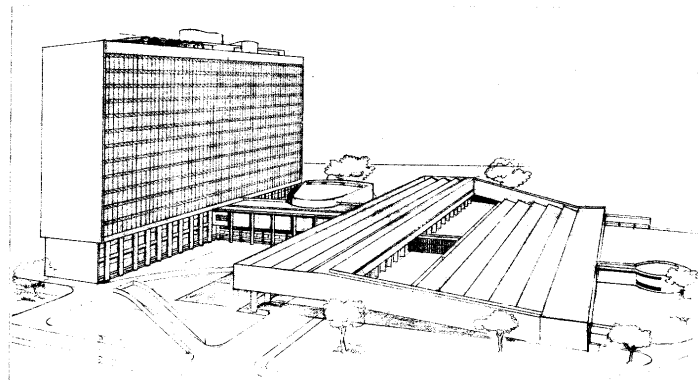
Jorge Moreira declarou-se um seguidor confesso de Le Corbusier: “Teve grande importância o convívio, durante cerca de três semanas, que com ele [Le Corbusier] tiveram os arquitetos do grupo encarregado de projetar o edifício do Ministério, do qual eu fazia parte, e que influenciou decisivamente em minha formação profissional.”<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Em depoimento ao autor em 27/05/2002, o engenheiro Jaime Jonson, do setor de engenharia do Hospital Sanatório Partenon, relatou que o projeto concebido no Rio de Janeiro apresentava aspectos inadequados ao clima frio local de parte do ano.

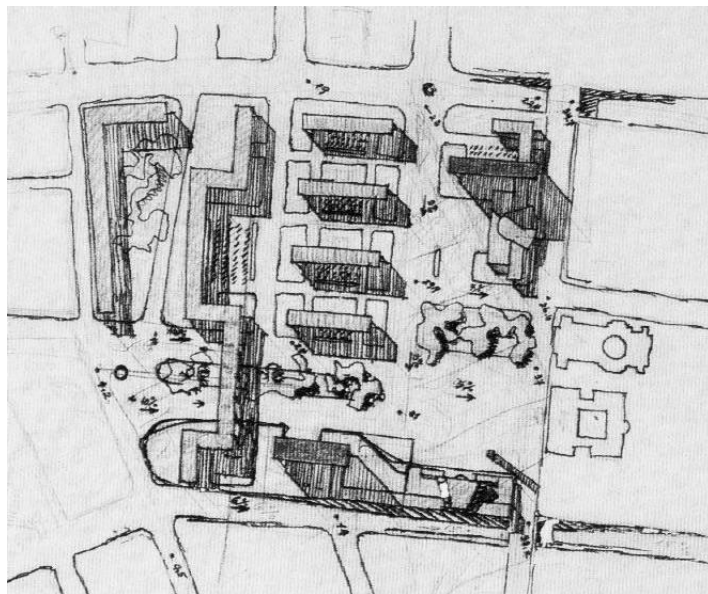
<sup>52</sup> Depoimento para a enciclopédia *Contemporary architects*, Londres, St. James Press, 1980, extraído de Jorge Machado Moreira, org. por Jorge Czajkowski.



51



52



53

Figura 51: Maquete do projeto original para o Hospital de Clínicas (1942-), de Jorge Moreira. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 121.

Figura 52: Perspectiva da fachada posterior, com o bloco horizontal arrematado pelas rampas. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 123.

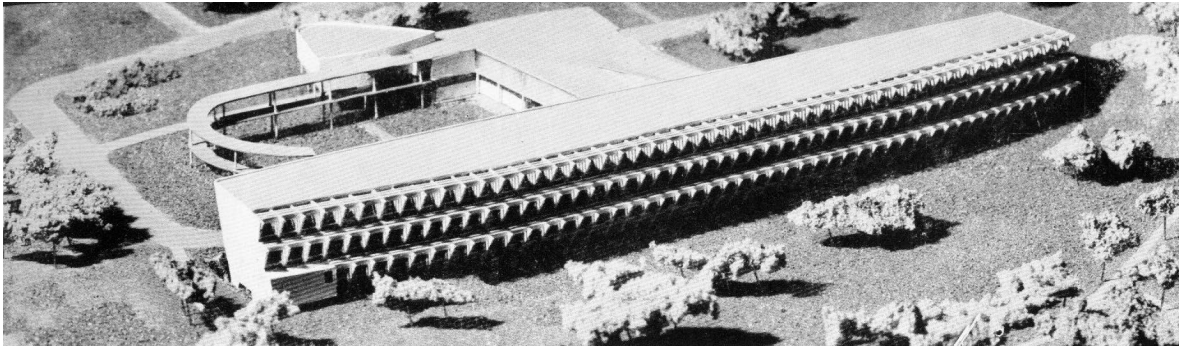
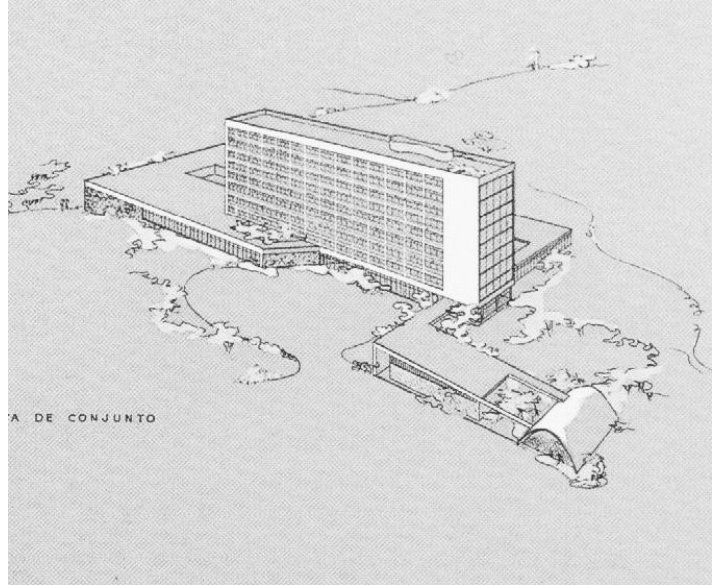
Figura 53: Estudos de Jorge Moreira para o Centro Cívico de Porto Alegre (1943), propondo o arrasamento de diversos quarteirões do tecido consolidado. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 107.



54



54



55



56

Figura 54: Maquete do edifício Tracarril (1947), de Jorge Moreira. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 115.

Figura 55: Perspectiva do projeto do Sanatório IAPB (1950), de Jorge Moreira. Fonte: Jorge Czajkowski (org.), *Jorge Machado Moreira*, p. 127.

Figura 56: Maquete do Instituto de Tisiologia do IAPB (1951), dos Irmãos Roberto. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.42-43, p. 97.

Figura 57: Vista do Sanatório Partenon construído. Fonte: Arquivo Zero-Hora.

## (UM BALANÇO PARCIAL)

O rumo daquelas primeiras décadas do século XX tornou-se decisivo na constituição de uma identidade local, na adoção de uma arquitetura eclética com características germânicas acentuadas, enquanto o centro do país utilizava um ecletismo filiado à tradição *Beaux-Arts* e mais tarde o neocolonial. E na aproximação posterior da arquitetura de formas modernas, dentro de tendências centro-europeias híbridas entre funcionalismo e expressionismo, nos anos trinta e quarenta: formas não identificadas com o *nativismo* perseguido no centro do País, a partir da influência corbusiana adotada. A produção com acento alemão supriu em grande parte as necessidades de uma arquitetura local; o que, associado ao ressentimento próprio da sociedade gaúcha, à austeridade comportamental e tradição positivista, parece ter neutralizado aquelas preocupações a respeito da busca de uma expressão nacional. E essa autonomia e disciplina sócio-política redundou na adoção de imagens representativas conservadoras, como exemplifica o Plano Gladosh, contratado por Loureiro da Silva no mesmo período em que o prefeito Juscelino Kubitschek comissionava o ainda promissor Niemeyer para realizar o ousado conjunto de obras da Pampulha, em Belo Horizonte.

Essa postura à margem do novo curso dominante brasileiro resultava dos valores culturais e ideológicos de uma sociedade conservadora e da carência de *massa crítica* que pudesse originar alguma expressão de caráter efetivamente moderno. Alguns empreendimentos locais mais corajosos e progressivos do período podiam ser creditados à comunidade imigrante, especialmente o contingente urbano de ascendência alemã, como a criação pioneira de uma empresa aérea (a VARIG) em 1927, dois anos antes daquele voo inaugural entre Buenos Aires e Asunción que fascinou Le Corbusier, pela *Aéropostale* de Saint-Exupéry; além daquelas experiências esparsas mencionadas, da concepção de algumas edificações aproximando-se superficialmente de tendências modernas. Um ambiente distinto de São Paulo, onde as ações de personagens como Paulo Prado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Gregori Warchavchik, ainda nos anos vinte, influenciados pelo contato direto com a vanguarda europeia, constituíram os primeiros passos de uma trajetória que culminaria numa arquitetura moderna de envergadura e importância como a brasileira.<sup>53</sup>

Justamente a arquitetura eclética e aquelas expressões locais híbridas desalinhasadas com o ideário do Movimento Moderno, que forneceram uma identidade particular à cidade de Porto Alegre, foram desconsideradas representativas de uma cultura brasileira genuína, o postigo na visão imposta pela história da arquitetura ditada pelos cariocas modernistas, dentro da concepção

---

<sup>53</sup> Não se pode ignorar que a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil deveu-se ao grupo paulista; e que valorização das expressões populares foi defendida por Mário de Andrade desde 1928, numa série de artigos publicados no *Diário Nacional*, um ano antes da primeira defesa à arquitetura popular por Lúcio Costa.

nacionalista daqueles anos entre guerras.<sup>54</sup> Mais uma vez o Rio Grande do Sul encontrava-se na contramão do curso ideológico e cultural brasileiro dominante, do pluralismo próprio de uma Nação continental que ignora frequentemente seus contrastes tentando estabelecer padrões genéricos.

Com o final da Segunda Guerra, em 1945, Getúlio era deposto, encerrando-se o Estado Novo. Os novos rumos do Governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1950) amenizariam o acentuado tom nacionalista dos anos anteriores. Os bons negócios efetuados durante a guerra haviam produzido reservas cambiais e o cruzeiro encontrava-se valorizado. A inflação pressionada pela escassez de alguns produtos tentaria ser freada através da abertura do País às importações.

---

<sup>54</sup> Este preconceito persistiu até os anos oitenta, como demonstrava o programa da disciplina de Arquitetura Brasileira na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, o qual refletia a posição do Prof. Júlio N. B. de Curtis, claramente influenciado pelo modelo teórico carioca.

### CAPÍTULO 3

#### **(1945-1958) A FASE INICIAL DA ARQUITETURA MODERNA EM PORTO ALEGRE E A INFLUÊNCIA CORBUSIANA VIA ESCOLA CARIOCA**

A abertura do País às importações, no Governo Dutra, resultou no rápido esvaziamento das reservas cambiais acumuladas durante a Segunda Guerra. Um redirecionamento da política econômica demonstrou-se necessário, em meados de 1947, quando foram estancadas as importações e o fomento à industrialização brasileira reativado. Medida que resultou no crescimento médio anual do PIB de 8%, nos três anos seguintes, e na alavancagem desigual da economia de São Paulo, onde encontrava-se a maior concentração industrial do País. Este fato apresentaria reflexos positivos na arquitetura paulistana, como nas demais áreas da vida daquela cidade. São Paulo iniciava uma arrancada definitiva rumo à supremacia econômica, política e cultural da vida brasileira; meta que seria atingida no final dos anos cinquenta, coincidentemente com a decisão da transferência da Capital Federal do Rio de Janeiro para Brasília, anunciada por Juscelino Kubitschek em 1956.

No âmbito regional, o Rio Grande do Sul voltava a empossar um governador eleito democraticamente em 1947. Walter Jobim iniciou esforços para prover o Estado de energia elétrica necessária à industrialização, defasada do ritmo de crescimento de outros estados brasileiros: no final dos anos trinta, Minas Gerais ultrapassara a produção industrial gaúcha obtendo a terceira posição no *ranking* nacional; posto que o Estado recuperaria alguns anos depois. A partir daquele momento passava a ocorrer uma alternância no poder entre o PSD de Walter Jobim e Ildo Meneghetti, e o PTB de Alberto Pasqualini, Ernesto Dornelles e Leonel Brizola; revezamento que seria mantido até o golpe militar de 1964.

Conduzido através do voto para um novo mandato presidencial (1951-54), Vargas acentuou o estímulo à industrialização de seu antecessor. Estabeleceu alianças com entidades como a Federação das Indústrias de São Paulo (FIESP), que defendia a participação do Estado na economia, a proteção cambial e tarifária e a reserva de mercado. Criava-se a Petrobrás, em 1953, a

partir da campanha cujo *slogan* afirmava que “O petróleo é nosso” (Pilagallo: 2003, p. 45-54). No ano seguinte, em 1954, Getúlio fundava a estatal Eletrobrás, a partir da hesitação das empresas canadenses e norte-americanas produtoras de energia em realizar investimentos (Fausto: 2002, p. 230). O nacionalismo atingia a mesma intensidade dos anos anteriores à Segunda Guerra, porém abaixo de uma fórmula menos semântica e mais pragmática, voltado para uma política de proteção dos setores produtivos nacionais. Com o suicídio de Getúlio em agosto de 1954, Café Filho assumiria o governo pelo período restante.

O segundo período de Vargas no poder coincidiu com a gestão trabalhista de seu primo Ernesto Dornelles no Governo do Estado do Rio Grande do Sul (1951-1954). Entretanto, não ocorreria a mesma harmonia entre as duas instâncias quando Juscelino Kubitschek fosse eleito presidente pelo período 1956-1960, através da aliança do PSD com o PTB.

Ao longo dos anos quarenta ocorria uma popularização do vocabulário moderno utilizado no centro do País. Em Porto Alegre, experiências como a sede do Clube 1001 Noites (1948, destruído) localizado na Vila Assunção, constituíam trabalhos corajosos nos quais prevalecia a leitura de imagens assimiladas superficialmente (fig. 1). Sob a responsabilidade técnica de Leo Lubianca<sup>1</sup>, o projeto buscava inovar destacando-se através da aplicação de uma matriz geométrica semicircular, contrastante com o padrão cartesiano do tecido tradicional. Sob determinados aspectos sintáticos, não seria exagero afirmar sua aproximação formal ao Cassino da Pampulha (1942) de Niemeyer, a partir da presença de elementos que forneciam-lhe semelhante conceito construtivo e plástico: a utilização de pilares de dupla altura e secção circular fazendo a função de colunata, marcando o ritmo da fachada curva e destacando o ingresso; e a transparência obsessivamente perseguida, utilizando-se de uma cortina de vidros verticais que permitiram a configuração das curvaturas dominantes nos dois projetos.



Figura 1: Clube 1001 Noites (1948), de Léo Lubianca. Fonte: Cartão Postal da época.

---

<sup>1</sup> Segundo o microfilme número 149, processo 09858 do Arquivo Municipal de Porto Alegre.

Excluídas as aproximações experimentais de uma arquitetura moderna, cuja concepção híbrida resultou com frequência no caráter ingênuo de cunho popular, o processo de expansão da arquitetura moderna como prática atingiu Porto Alegre tardiamente, no final da década de 1940. Uma inércia que pode ser atribuída parcialmente ao conservadorismo e isolamento da sociedade local, distanciada dos signos próprios da industrialização e apegada a uma arquitetura com características alemãs acentuadas, desde as expressões ecléticas iniciais até aquela produção híbrida de características modernas incipientes, influenciada pelo expressionismo e o funcionalismo provenientes daquele país. Um atraso que também pode ser atribuído à inexistência de uma escola de arquitetura que produzisse reflexão crítica e renovação na arquitetura porto-alegrense.

## DOIS CURSOS DE ARQUITETURA E A CRIAÇÃO DE UMA FACULDADE

No momento em que iniciava uma nova fase na vida política do País, ocorria um fato fundamental para a consolidação da arquitetura moderna como prática na cidade: a criação de dois cursos de arquitetura, posteriormente fundidos, o que viabilizaria a formação de um quadro de profissionais local. Até aquele momento a profissão era exercida quase exclusivamente por arquitetos estrangeiros, em geral alemães como Lutzemberger, Filsinguer e Weindörfer; ou graduados fora como Demétrio Ribeiro. A exceção eram alguns engenheiros e desenhistas locais, que conseguiam produzir obras de qualidade passíveis de serem alinhadas como arquitetura, como Guido Trein, técnico em construção formado pelo Colégio Parobé; o espanhol Fernando Corona, escultor e arquiteto autodidata; e o paranaense João Monteiro Neto, projetista licenciado (Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 51).<sup>2</sup>

A criação de cursos superiores de arquitetura específicos foi um dos bons frutos herdados do período do Estado Novo. Na primeira metade dos anos 40 eram criados os cursos da USP e do Mackenzie em São Paulo. O tema suscitava interesse, e o próprio Lucio Costa se pronunciaria através do artigo "Considerações sobre o ensino da arquitetura", em 1945, na revista do Diretório Acadêmico da antiga ENBA, que se transformava em FNA com a reforma do ensino; artigo no qual ele defendia a arquitetura como arte. Lucio propunha a adoção de uma linha moderna pelos novos cursos; linha essa que continha sua visão de modernidade, fundindo "flor e cristal" como caminho para produzir a "arquitetura arte", ou seja: unificar "problemas de natureza orgânica e funcional" com "problemas de natureza plástica e ideal".

Em Porto Alegre, Tasso Corrêa fundava o curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes em 1944, que passou a funcionar no ano seguinte com uma turma de 25 alunos. Nesse curso acentuava-se o conceito de arquitetura como arte, como seria natural. Desde os anos iniciais ocorreria interesse pela arquitetura

---

<sup>2</sup> Entretanto, no projeto da casa em Ipanema para o Dr. Otávio de Souza (microfilme nº54, processo 03580/33), João Monteiro Neto titulava-se arquiteto.

moderna brasileira na escola. Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff seriam incorporados ao corpo docente, trazendo para o curso os conceitos arejados de outros centros. Apesar de sua formação uruguaia conservadora, Demétrio teve condições de alinhar-se com uma visão moderna de arquitetura. Graduado no curso do Rio de Janeiro em 1947, Edgar Graeff tornaria a Escola Carioca um referencial ainda mais presente na produção dos estudantes locais.

No mesmo ano de 1944, a Escola de Engenharia criava um curso específico para a formação de engenheiros-arquitetos. O arquiteto austríaco Eugênio Steinhof, radicado nos Estados Unidos à época, tornou-se o responsável pelo ensino de arquitetura do curso da Escola de Engenharia.<sup>3</sup> Suas bases teóricas foram divulgadas através de um conjunto de artigos publicados pela revista *Acrópole*, no ano de 1947.<sup>4</sup> Parte delas era visivelmente inspirada no discurso da honestidade das formas de Le Corbusier, redigido em *Vers une Architecture*; outra parte voltava-se para a questão pedagógica, criticando os métodos tradicionais – ditos imitativos – de concepção da arquitetura, e defendendo a aplicação de processos baseados na abstração. Neste aspecto aproximava-se das teorias formuladas por Gropius à mesma época, ao tentar revestir de um caráter científico a abordagem visual que preconizava.<sup>5</sup> Deixava clara sua postura “funcionalista” ao afirmar que “nosso método educacional segue a estrutura arquitetônica do interior para o exterior”.<sup>6</sup> Entretanto, suas apostilas aplicadas no curso demonstravam uma realidade diferente. Transformadas posteriormente no capítulo “Arquitetura” do 4º volume do *Manual do Engenheiro Globo*<sup>7</sup>, apresentavam diversos exemplos típicos de programas como aeroportos e hospitais compilados de outros livros, além de cozinhas e outros compartimentos de solução exemplar; o que contrariava aquela ideia falaciosa apregoada da eliminação de precedências, da criação como processo racional a partir de uma tábula rasa.

Transcorria um período no qual as prescrições externas de caráter acadêmico tentavam ser substituídas pelo equacionamento das formas a partir da percepção dos sentidos e das necessidades. Diria Steinhof que “a sensação de espaço pode ser adquirida por meio de exercícios, tal como os músicos adquirem a sensação do som”<sup>8</sup>. Os exercícios que propunha priorizavam a solução de problemas específicos de arquitetura e de seus componentes; uma concepção que visava compreender os problemas e solucioná-los através das

---

<sup>3</sup> Segundo o arquiteto Roberto de Azevedo e Souza, graduado na Escola de Engenharia em 1950, Eugene Gustave Steinhof – também conhecido como Eugene Gustave Pierre Lacour – nasceu em Viena e diplomou-se em Arquitetura e Engenharia Estrutural pela Universidade de Tecnologia de Viena. Segawa também registra que “Steinhof foi saudado em 1929 por Adolfo Morales de los Rios Filho (1887-1973) como um ‘arquiteto moderno’ vienense, por ocasião de sua conferência no Rio de Janeiro, poucos meses de diferença da palestra de Le Corbusier” (Segawa: 1998, p. 132).

<sup>4</sup> Nas edições de maio, junho e agosto de 1947 da Revista *Acrópole*.

<sup>5</sup> Walter Gropius, “Design Topics”, *Magazine of Art*, dez. 1947. Artigo traduzido para a língua portuguesa como “Existe uma ciência do *design*?”, em *Bauhaus: Nova arquitetura*.

<sup>6</sup> Steinhof, “Método de ensino da arquitetura criadora”. *Acrópole*, junho de 1947, p. 44.

<sup>7</sup> O *Manual do Engenheiro Globo* foi publicado em Porto Alegre pela Editora Globo, 1955.

<sup>8</sup> *Manual do Engenheiro*, p. 44.

partes, distanciando-se de uma concepção de conjunto.<sup>9</sup> Estratégia que levou egressos deste curso a acreditarem numa aproximação do método de ensino com o da Bauhaus. Na verdade, o ponto de contato encontrava-se no conceito pedagógico de “aprender fazendo”, movimento iniciado pelo americano John Dewey, que foi adotado e difundido na Alemanha a partir de 1908. Com a fusão dos dois cursos para a criação da Faculdade de Arquitetura, em 1952, Steinhof deixaria a cidade.

Em 1949 eram diplomados pelo IBA os doze primeiros arquitetos, onde constavam nomes como Emil Bered, Remo José Irace e Roberto Félix Veronese. A escolha de Niemeyer como paraninfo demonstrava o claro comprometimento da turma com a arquitetura moderna carioca em evidência. Uma revista de arquitetura rudimentar chegou a ser publicada pelo curso, a revista *Módulo*, que apresentava especialmente os projetos dos alunos na graduação. O reduzido quadro de professores do curso do IBA, foi ampliado a partir do ingresso de recém-formados. Da primeira turma, de 1949, foram incorporados Bered e Veronese como docentes; da segunda turma, Luís Fernando Corona, Enilda Ribeiro e Jaime Luna dos Santos; e assim por diante. Na Escola de Engenharia, diplomaram-se nas primeiras turmas Plínio Oliveira Almeida e Dóris Maria Müller, entre outros. Os novos profissionais consolidariam uma categoria de arquitetos na região, voltando-se de forma predominante para a prática de uma arquitetura moderna. Em 1952, os dois cursos eram fundidos originando a Faculdade de Arquitetura.

## PIONEIROS MODERNOS CHEGAM À CIDADE

Além do gaúcho Edgar Graeff, instalava-se na cidade o alagoano Carlos Alberto de Holanda Mendonça, em 1947. Ambos iniciavam suas carreiras como precursores da arquitetura moderna local, a partir da formação no Rio de Janeiro. Como uma feliz coincidência, no início daquele ano ocorrera a posse do Governador Walter Jobim, eleito democraticamente no ano anterior; afinal, a arquitetura moderna trazia consigo a aura de expressão democrática e de justiça social. Um ano depois, em 1948, Porto Alegre seria escolhida como sede do IIº Congresso Brasileiro de Arquitetura, “por ser esta capital a mais necessitada entre todas de um impulso e um esclarecimento no que se refere ao aspecto arquitetônico” (Canez: 1998, p. 125).

Graduados na FNA (Faculdade Nacional de Arquitetura), os dois traziam a experiência de uma produção que desfrutava de reconhecimento internacional, depois de ter sido brindada com a exposição *Brazil Builds* (1943), no MoMA de Nova York, acompanhada da publicação do livro-catálogo de mesmo nome. A partir daquele fato, a arquitetura moderna brasileira passara a receber destaque nas principais revistas de arquitetura da Europa pós-guerra e Estados Unidos, como *L'Architecture D'Aujourd'hui* e *Architectural Forum*, respectivamente. Até mesmo estudos esquemáticos de arquitetos brasileiros eram apresentados na importante revista francesa, como por exemplo o *Avant-*

---

<sup>9</sup> Dados obtidos através do depoimento de Plínio de Oliveira Almeida, em 26/01/2001.



*projet pour une résidence*<sup>10</sup> de Sérgio Bernardes, um ensaio que seria concretizado na casa Jadir de Souza (1951) no Leblon: uma nova montagem espacial que derivava parcialmente daquelas ideias seminais de Niemeyer iniciadas em sua primeira casa (1942) e na Residência Prudente de Moraes Neto (1943); e que também se tornaria o precedente de outras experiências análogas. O novo partido de Bernardes apresentava a sobreposição ortogonal de dois volumes, integrando a circulação dos dormitórios da "fita" superior com o vazio sobre a sala de estar; vazio que era habilmente obtido através da aplicação de uma cobertura única de pequena inclinação, a qual fornecia unidade aos dois volumes contrapostos.

O mesmo partido seria utilizado por Holanda Mendonça na residência Casado D'Azevedo (1950), um ano antes de Bernardes colocá-lo em prática; o que pode ser explicado a partir do conhecimento da ideia apresentada em *L'Architecture D'Aujourd'hui*, ou de um anteprojeto semelhante publicado um ano antes em *Arquitetura contemporânea no Brasil* (Graeff: 1947), uma publicação rudimentar que apresentava exclusivamente desenhos de projetos ainda não realizados.

Não há como furtar-se de registrar a excessiva atenção dedicada àquela arquitetura moderna brasileira representativa, em determinadas situações; o que pode sugerir, em parte, uma disputa entre os novos amigos da "política da boa vizinhança" norte-americana e os franceses acostumados à dependência cultural brasileira até a eclosão da Segunda Guerra. Merecido ou não, importante é que o reconhecimento acabava por consagrá-la, tornando-a o modelo a ser seguido – "extrovertido e sensual" –, buscando vínculos culturais com a tradição nacional reinterpretados através do filtro da abstração próprio da arquitetura moderna, por um lado; às vezes criando algumas formas marcantes repetidas indevidamente de modo *standard*, como aquelas "pequenas Pampulhas" mencionadas, as extensas coberturas levemente curvadas ou em "borboleta", as fachadas inclinadas, as divisórias verticais perfuradas com circunferências próximas, os pilares bifurcados em forma de V ou Y, as marquises com formas inusitadas e muitos outros elementos originais que constituíram um léxico de clichês discutíveis. Da trincheira inimiga que se formava em São Paulo, nos anos cinquenta, Luís Saia disparava: "as cartas do atual baralhão são poucas e fáceis, eficientes e rendosas: meia dúzia de soluções formais e algumas palavras de poder mágico: 'brise-soleil', 'colunas em V', 'pilotis', 'amebas', 'panos contínuos de vidro', 'moderno', 'funcional', etc."<sup>11</sup>

Algumas soluções características da Escola Carioca surgiram descontextualizadas em Porto Alegre, no período inicial, prática que foi gradualmente abandonada, dando lugar a uma arquitetura cuja contenção podia ser identificada com o pragmatismo e a contenção próprios de uma

<sup>10</sup> Publicado em *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.18-19, junho de 1948, p. 73.

<sup>11</sup> "A fase heroica da arquitetura contemporânea brasileira", publicado originalmente na Folha da Manhã, São Paulo, 31 de março de 1954. (Xavier: 2003, p. 228).

identidade sociocultural gaúcha. Essa postura resultou menos de uma previsível resistência dos clientes à desenvoltura daquela produção, que do posicionamento dos próprios arquitetos, rechaçando conscientemente o *livre-formismo*; fator que já era considerado inconveniente por alguns arquitetos locais destacados, à segunda metade dos anos cinquenta, como demonstrava o depoimento de Irineu Breitman exposto na introdução. Uma sociedade que também se identificou posteriormente com a arquitetura influenciada por Mies, não pela transparência e refinamento dos materiais e detalhes típicos de sua obra, mas pela síntese, neutralidade e equilíbrio próprios.

O referencial carioca como ponto de partida, tornou-se o caminho natural para que ocorresse em Porto Alegre uma arquitetura moderna afinada com os princípios de Le Corbusier. Consolidada nos anos quarenta, a arquitetura carioca passou da posição periférica ao protagonismo no plano internacional, como consequência do sucesso atingido através da integração de elementos da cultura local às bases corbusianas, realizando uma adaptação regional corajosa; ao lado da extroversão formal e sensualidade que se tornaram características próprias, a partir da visibilidade do Pavilhão para a Feira de Nova York (projeto de 1938). Uma trajetória que pode ser atribuída especialmente ao talento individual de Oscar Niemeyer e à sustentação teórica de Lucio Costa.

Aquele período fértil coincidiu com a formação de Graeff e Holanda Mendonça no Rio de Janeiro: o primeiro destacando-se posteriormente na docência do novo curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Porto Alegre e, mais tarde, na Faculdade de Arquitetura; e o segundo colocando em prática uma arquitetura moderna local. Além da atuação direta dos dois, havia naquele momento uma divulgação muito intensa da nova arquitetura que se produzia no Distrito Federal, como também da produção identificada com a mesma que ocorria em São Paulo e Belo Horizonte, além de algumas obras dispersas em cidades como Recife e Salvador. A identificação com a hegemonia corbusiana tornou-se um destino natural da arquitetura local nesta primeira fase delimitada.

Também se identificam na produção do período soluções aparentadas com um racionalismo de caráter anônimo: às vezes com indisfarçável acento italiano, outras vezes centro-europeu ou *criollo* da região vizinha. No caso italiano, este fato pode ser atribuído a três possibilidades: a primeira delas, e mais provável, à influência referencial de São Paulo, que parece estar sendo subestimada. A segunda, e mais remota, através da referência direta<sup>12</sup>, já que a

---

<sup>12</sup> Na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS há uma coleção de exemplares da revista italiana *Metron*, iniciada no primeiro número, de 1945, e interrompida em 1947. É provável que tivesse pertencido a um dos dois cursos pioneiros, do Instituto de Belas Artes ou Engenharia, iniciados em 1945. Definha-se em apresentar obras norte-americanas, projetos de reconstrução das cidades italianas, edifícios em Israel, etc. O periódico teve Bruno Zevi como um dos redatores, recém-chegado dos EUA, onde se refugiara durante a Segunda Guerra.

guerra e a consequente derrota italiana dificultavam esta hipótese a partir da falta de divulgação daquela arquitetura. E por fim, outra possibilidade plausível é que algumas soluções similares atingidas fossem resultado de um caminho natural, a partir do caráter ideal no sentido clássico do racionalismo moderno e da apropriação da técnica construtiva do concreto armado: modernidades explorando a saliência de planos ortogonais às fachadas; lâminas e grelhas em balanço abrigando balcões e sacadas; coroamento dos áticos com marquises “flutuantes”, ao modo compartilhado por Terragni e Pietro Lingeri com o De Stijl (elementos que também foram utilizados com sentido mais clássico por arquitetos uruguaios como Maurício Cravotto, em sua casa); entre outros procedimentos.

#### (A ARQUITETURA MODERNA FOI AO MERCADO IMOBILIÁRIO)

Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956) já se encontrava radicado em Porto Alegre em 1947, data de seu primeiro projeto conhecido na cidade – a Casa do Pequenino –, construído de forma parcial e precária na esquina das avenidas Ipiranga e João Pessoa. Realizou grande número de projetos em menos de uma década de atividade, alguns de grande porte como os edifícios Formac (1952), Santa Cruz (projeto inicial de 1955) e Consórcio (1956), falecendo precocemente aos trinta e seis anos de idade. Contou com a colaboração de Jaime Luna dos Santos (1923), que deu continuidade ao seu ateliê.

Em sua obra são percebidas “citações” de trabalhos dos arquitetos modernos cariocas, especialmente do Oscar Niemeyer dos anos quarenta. A dimensão dessa influência é percebida desde o projeto da “Casa do Pequenino”, cuja referência visível foi a “Obra do Berço” (1937) de Niemeyer. Neste caso, as ideias perseguidas pelo autor puderam ser apreciadas através do projeto original, extraído dos microfilmes do Arquivo Público, pois a obra resultou inacabada e profundamente desfigurada. Além do extenso tratamento da fachada oeste com *brises* verticais previsto, ao modo do precedente carioca, o próprio partido adotou uma configuração semelhante ao referencial: dois blocos paralelos foram unidos por uma ala perpendicular, na qual concentraram-se as circulações vertical e horizontais (fig. 2). O projeto original apresentava outras soluções típicas da Escola Carioca emergente, arranjadas de modo bastante ingênuo, como o terraço de cobertura que acomodava um auditório: neste, a forma convergente das paredes laterais da plateia era externada, seguindo o costume da época, e a composição do ático animava-se através da sobreposição de um dos lados do mesmo ao perímetro do prédio, acentuando a forma oblíqua do volume.

Outro de seus projetos iniciais foi o Mercado Público Municipal de Uruguiana (c.1948), uma tentativa incipiente de produzir um edifício moderno através de recursos como a utilização de pilares de seção circular justapostos à fachada, janelas horizontais, pares de *brises* horizontais sobre aberturas

reentrantes e uma quadrícula estereotômica sobre o revestimento externo: solução semelhante à utilizada no projeto da “Casa do Pequenino”, não levada a cabo naquele caso (fig. 3). Esta retícula provinha daquele hábito tipicamente carioca de imitar o revestimento em travertino<sup>13</sup>, dando a tonalidade daquela pedra à uma extensa parte da paisagem construída daquela cidade; em diversos casos cariocas, as representações estereotômicas também apresentaram a quadrícula como variação, além da tradicional solução contrafiada.

Após um conjunto de ensaios iniciais, Holanda Mendonça ampliou gradualmente a intimidade com a sintaxe moderna. Trabalhou para a Construtora “Azevedo, Bastian e Castilhos” (ABC), projetando o Edifício Santa Terezinha (1950) na recém-aberta Avenida Salgado Filho. O partido foi condicionado pelo lote de pouca profundidade e grande testada, formato resultante do recuo viário sofrido pelo alargamento da estreita Rua XV de Novembro: um “edifício-placa” cuja fachada principal, voltada para o norte, explorou uma modenatura semelhante ao Ministério da Educação e Saúde<sup>14</sup> (figs. 4 e 5).

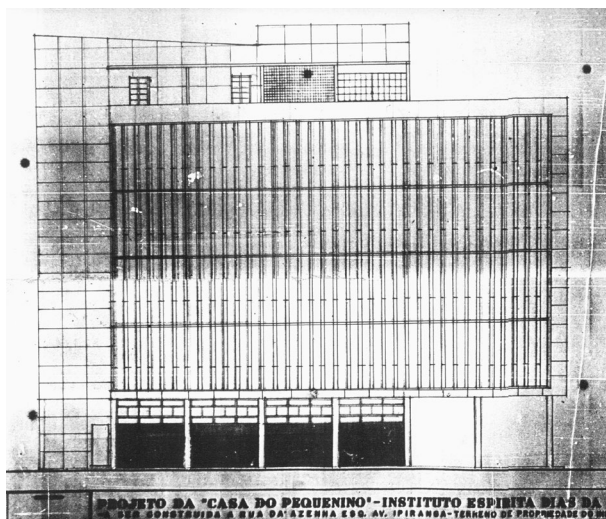
Na casa Dante Campana (1950), trabalhou sobre um volume compacto de base retangular com três pavimentos, que remetia ao racionalismo de partidos dos anos vinte e trinta: prismas puros dos quais se projetavam volumes como terraços e balcões em balanço. A divisão interior, entretanto, seguia sendo bastante convencional. O ingresso foi posicionado quase ao centro da fachada, através de um longo vestíbulo entre as salas de estar e jantar que abrigou a escada no fundo. Neste caso não ocorreu qualquer continuidade espacial entre os compartimentos, muito menos entre os níveis distintos: o partido mantinha a segregação dos cômodos ao gosto dos costumes locais.

No mesmo ano projetava a residência do engenheiro Marcello Casado d'Azevedo (1950), um dos proprietários da construtora ABC; profissional que iria integrar o primeiro corpo docente da Faculdade de Arquitetura (1952). Nesse projeto, Holanda Mendonça teve maior liberdade para colocar em prática a estratégia generosa da Escola Carioca, manifestada através de um amplo *pilotis* frontal com teto plano que suspendia o pavimento superior; da fluidez espacial interior e interior/exterior; do uso do *brise-soleil* cobrindo toda a fachada do volume superior; e da cobertura de pequena inclinação como elemento de partido, dando unidade aos volumes associados. O partido adotado explorou aquela sobreposição de volumes perpendiculares já mencionada, ao modo perseguido por Sérgio Bernardes. Porém nesse caso o arquiteto não trabalhou com a mesma liberdade encontrada por Bernardes nos lotes amplos: seu projeto

---

<sup>13</sup> Era o chamado “falso travertino”. O revestimento dos prédios com o verdadeiro mármore travertino seguiu sendo utilizado em obras modernas, como no exemplar ABI (1936) dos Irmãos Roberto, ou na Estação de Hidroaviões (1937) de Atilio C. Lima e equipe.

<sup>14</sup> Um débito que já havia sido ressaltado por Xavier/Mizoguchi p. 67.



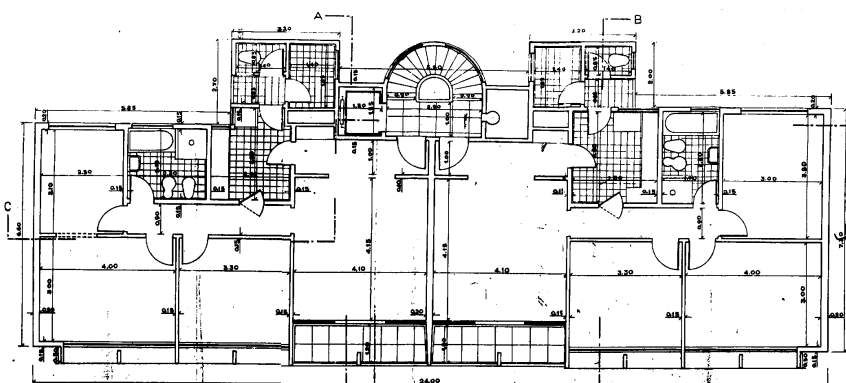
2



3



4



5

Figura 2: Fachada da Casa do Pequenino na proposta original (1947), de Holanda Mendonça. Fonte: Arquivo Público Municipal, microfilme nº197.

Figura 3: Mercado Público Municipal de Uruguaiana (c.1948), de Holanda Mendonça. Fonte: Arquivo Jaime Luna dos Santos.

Figura 4: Edifício Santa Terezinha (1950), de Holanda Mendonça. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 66.

Figura 5: Planta pavimento-tipo do edifício Santa Terezinha. Fonte: Arquivo Público Municipal, microfilme nº211.

tornou-se contingente ao terreno, com o pavimento superior constituindo um volume retangular que ocupou toda largura entre medianeiras (dezesseis metros), abrigando uma sequência de dormitórios frontais. A circulação entre eles transformou-se numa galeria, integrada à sala de estar através do vazio de amplo pé-direito proporcionado pela cobertura contínua de pouca inclinação (figs. 6, 7 e 8).

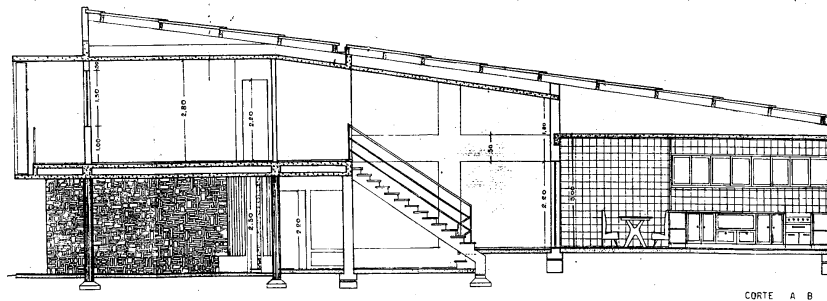
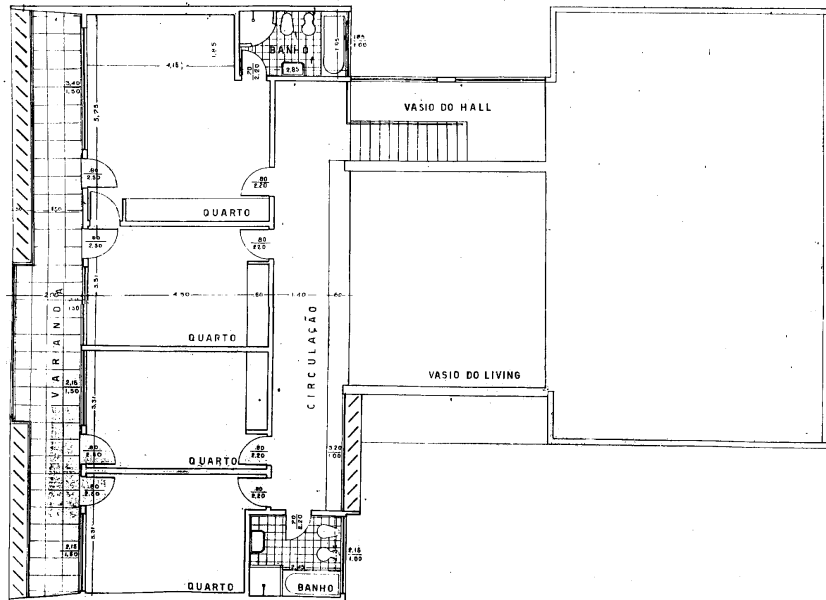
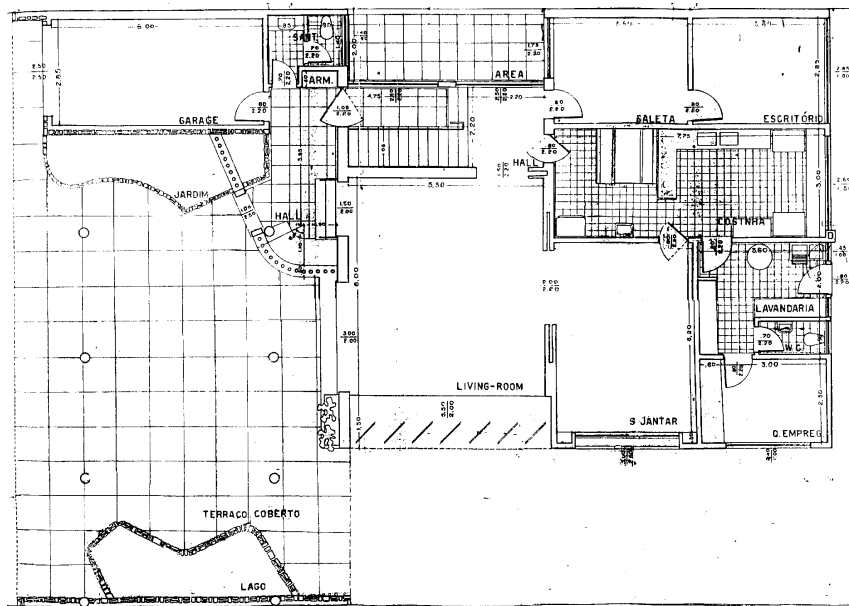
Como já foi exposto, há muita semelhança com o partido aplicado por Bernardes nos dois anteprojetos publicados no final dos anos quarenta e na casa realizada para Jadir de Souza (1951); o que sugere que Holanda Mendonça tenha se inspirado nos antecedentes publicados (figs. 9 e 10). Deve-se reconhecer que este partido derivou da solução aplicada nas casas iniciais de Niemeyer, como Prudente de Moraes Neto (1943), e padrões habitacionais para o Centro Técnico de Aeronáutica (1947); influência perceptível na apropriação de soluções como as coberturas com pequena inclinação no sentido posterior, na integração espacial interior entre os diferentes pavimentos, na associação de volumes paralelos ou perpendiculares sobrepostos como estratégia de projeto, entre outros aspectos.

Seu vínculo com a construtora levou-o a destacar-se através de diversos projetos de edifícios residenciais e comerciais, de médio e grande porte, desenvolvendo poucas experiências com programas institucionais e residências unifamiliares: casas modernas ainda sofriam restrições pelo público, o que somava-se à natural carência de vínculos sociais locais do forasteiro recém-chegado, que pudessem propiciar oportunidades.

O Formac (1952) foi o primeiro desses grandes edifícios, com 26 pavimentos destinados inicialmente ao uso misto, com escritórios, habitação a partir do 17º piso e um programa especial na cobertura, com boate e restaurante. A fotomontagem da maquete do projeto original demonstra um tratamento de fachadas típico da Escola Carioca, com brises e cobogós ao modo de edifícios como a sede do Banco Boavista (1946) e de "O Cruzeiro" (1949) de Niemeyer; associado a uma composição que remete à edifícios como o CBI-Esplanada (1946) de Lucjan Korngold, em São Paulo: áticos de caráter clássico apresentando colunatas e simetrias, fingindo-se templos de celebração ao triunfo<sup>15</sup>; solução utilizada em outros edifícios pela cidade, que seria levada às últimas consequências no Edifício Teruzkin (1959), projeto de Paulo Levacov e equipe: surgem, com frequência, esses indícios do subestimado referencial paulistano. A versão definitiva do Edifício Formac foi empobrecida, a partir da eliminação dos brises da fachada oeste, substituídos por cobogós em algumas prumadas dos módulos da grelha que se agrega ao intercolúnio; e na outra fachada foi aplicada uma grelha miúda de proporção vertical, descolada da superfície do edifício, que não apresentou coordenação com a disposição das janelas abaixo dela (figs. 11, 12, 13 e 14).

---

<sup>15</sup> Não se pode omitir que Le Corbusier também propôs colunas de dupla altura em áticos daqueles "arranha-céus cartesianos" prototípicos. Em *Œuvre complète 1934-1938*.

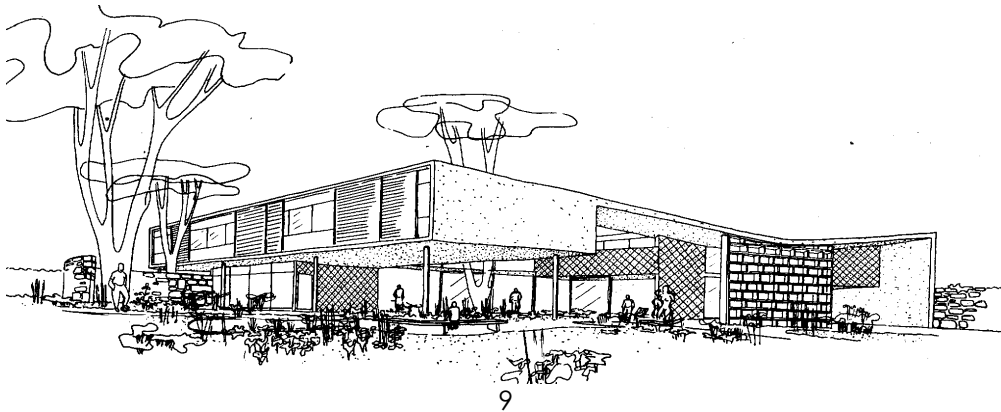


CORTE A B

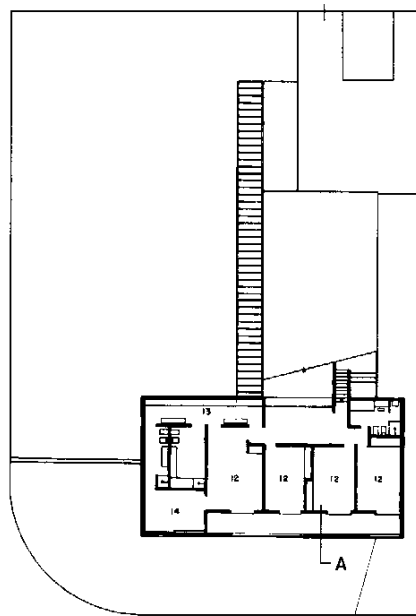
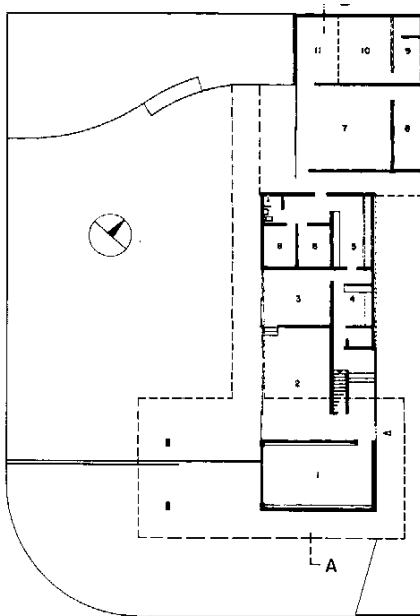
Figuras 6 e 7: Plantas baixas do pavimento térreo e superior, e corte longitudinal da casa Casado d'Azevedo (1950). Fonte: Arquivo Público Municipal, microfilme nº222.



8



9



10

Figura 8: Fachada da casa Casado d'Azevedo (1950), de Holanda Mendonça. Fonte: autor.

Figura 9: Perspectiva do projeto de Sérgio Bernardes apresentado em *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1947).

Figura 10: Plantas baixas da casa Jadir de Souza (1951), no Leblon, de Sérgio Bernardes. Fonte: Mindlin, *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 66.



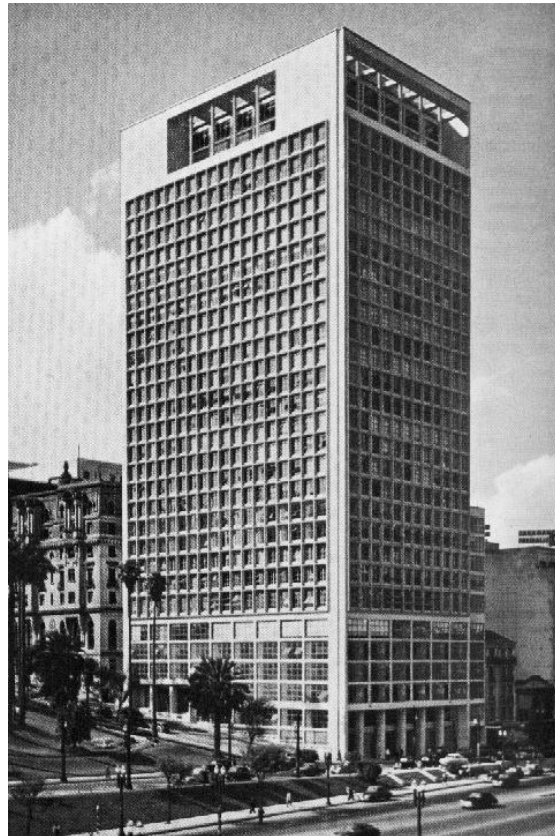
11



12



13



14

Figura 11: Grelha de proteção solar sobre a fachada do Edifício Formac (1952), de Holanda Mendonça. Fonte: autor.

Figura 12: Fotomontagem da maquete da proposta original do Edifício Formac, com o ático "coroado" pela colunata. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 96.

Figura 13: Ático do Edifício Teruzkin (1959), seguindo a tendência de propostas como o CBI-Esplanada de São Paulo. Fonte: autor

Figura 14: Edifício CBI-Esplanada (1946), de Lucjan Korngold. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui*, agosto de 1952, n.42-43, p. 35.

No projeto do Edifício Cerro Formoso (1953), Holanda Mendonça enfrentou o programa do condomínio de apartamentos para um padrão econômico elevado, o que ele solucionou com êxito, menos pelo tamanho dos apartamentos – amplos, mas não em demasia –, do que pelas soluções que forneceram um caráter elegante ao prédio. Neste caso conseguiu evitar o uso invariável do térreo para o comércio, destinando-o por completo ao *pilotis* de dupla altura: explorava com êxito recursos modernos para sugerir suntuosidade ao ingresso de um edifício residencial. Solução que seria repetida por Mauro Guedes de Oliveira no edifício Excelsior, alguns anos depois.

O edifício Santa Cruz (1955) constituiu um caso de exceção, ao preterir a consagrada estrutura de concreto armado pela de aço. Seus 32 pavimentos o eternizaram como prédio mais alto da cidade. O projeto inicial, de Holanda Mendonça, apresentava uma grelha horizontal de montantes contrafiados na fachada. Após a morte do autor, em 1956, o projeto definitivo foi conduzido pelo colaborador Jaime Luna dos Santos. Com o prolongado tempo utilizado para a reformulação do projeto (necessária a partir da anexação de mais um terreno) e execução da obra, Luna acabou por incorporar fachadas ao gosto dos anos sessenta: uma composição vertical, obtida a partir dos perfis marcantes e das sequências de janelas e peitoris em material colorido reflexivo (figs. 15, 16 e 17). Esta já era uma influência de Mies e de um “estilo internacional”, em parte; e daquela tendência convergente de utilização de elementos *standard* industrializados, de componentes prontos incorporados à obra, própria daquele conceito de arquitetura desenvolvido pelo *Case Study Houses Program* da costa oeste norte-americana.

O Edifício Consórcio (1956) foi mais um desses trabalhos de grande envergadura. Destinado a abrigar escritórios, o empreendimento previa uma segunda fase (não realizada) que duplicaria seu tamanho inicial. Neste caso, Holanda Mendonça aplicou sobre uma fachada quase norte, uma grelha quebra-sol fixa de modulação variada, ao modo do edifício corbusiano para Argel (1938); e na outra fachada (quase oeste) propôs brises verticais sobre a sequência de janelas horizontais (fig. 18).

Um balanço de sua curta carreira demonstra que Holanda Mendonça produziu diversas obras, algumas delas consistentes, como a residência Casado d'Azevedo, enquanto muitas outras mantiveram-se esquemáticas, carecendo de amadurecimento. Entretanto, deixou como legado uma experimentação pioneira e a demonstração de que era possível produzir uma determinada arquitetura moderna em escala comercial na cidade.

#### (ENTRE VOCAÇÃO ACADÊMICA E PRÁTICA PROFISSIONAL)

Edgar Graeff (1921-1990) iniciou sua carreira profissional com o projeto da residência Edvaldo Paiva, em 1948. A influência de Niemeyer também foi explícita nessa casa, perceptível na fachada inclinada (original, posteriormente modificada), na cobertura do corpo frontal com caimento para trás, dentro da busca formal que orientou o arquiteto carioca nos anos 40, em obras como a

15



16



17



18

Figura 15: Perspectiva do projeto original do edifício Santa Cruz (1956), de Holanda Mendonça. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 31.

Figura 16: Perspectiva do projeto final, sob autoria de Jaime Luna dos Santos. Fonte: cartão postal da época.

Figura 17: O edifício Santa Cruz construído. Fonte: autor.

Figura 18: Fotomontagem com a maquete do edifício Consórcio (1956), de Holanda Mendonça. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 133.

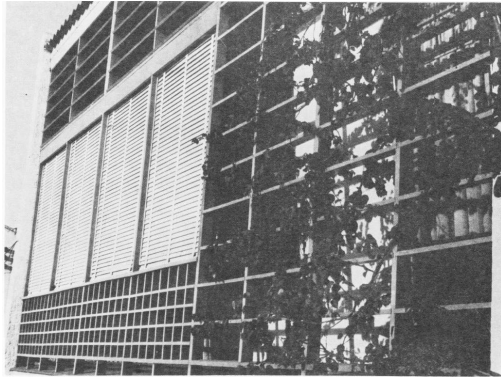
casa Prudente de Moraes Neto (1943), os padrões habitacionais do Centro Técnico de Aeronáutica (1947) em São José dos Campos, sua casa em Mendes (1949) e outra casa semelhante (1952) junto ao Clube dos Quinhentos de sua autoria, na Via Dutra. A delicada solução de Graeff para a fachada original, utilizando a madeira como quebra-sol (ora horizontal, ora em quadrícula), compôs virtualmente o plano inclinado da mesma com o mínimo de superfície material. Recurso que havia sido utilizado por Niemeyer nas residências do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (1947); e por Reidy no edifício que abrigou lavanderia e mercado do Pedregulho (1947). No entanto, a proposta mostrou-se efêmera sob o clima local agressivo, tendo sido necessário recompor a fachada poucos anos depois (fig. 19).

A concepção que orientaria os projetos de Graeff nos anos seguintes já se evidenciava naquele trabalho inicial, através da decomposição do partido em dois volumes paralelos unidos por um espaço de integração e continuidade espacial interior, onde localizam-se escadas e circulações; um claro reflexo da influência daqueles projetos cariocas da década de 1940. O pátio integra-se aos compartimentos circundantes através de completa transparência, criando um conjunto que transmite ao visitante a sensação de um espaço plenamente moderno, fluido. Este recurso do partido em dois blocos seria retomado e aperfeiçoado posteriormente na casa Victor Graeff (1951), num lote mais generoso; o que levaria a enriquecer a continuidade espacial da sala com o espaço de integração entre os blocos e pisos (onde está a escada) mais à imagem dos modelos cariocas adotados; sofrendo, em contrapartida, a perda de continuidade com o espaço exterior (fig. 20).

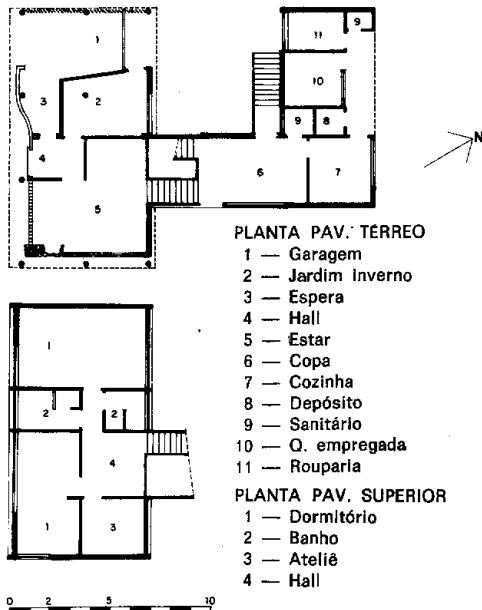
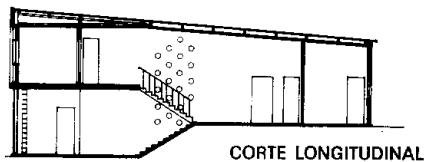
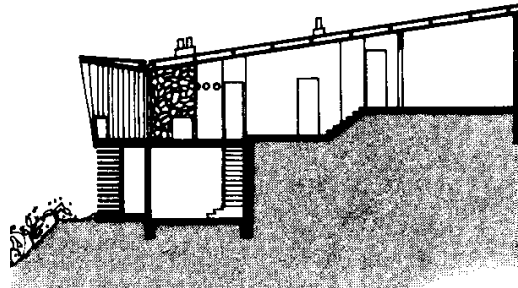
Como foi reiterado, o modelo desse arranjo derivou dos partidos iniciais de Niemeyer, como o projeto não executado para a casa M. Passos (1939), a casa do arquiteto na Lagoa (1942) e a casa Prudente de Moraes Neto (1943), nas quais surgem as rampas da *promenade architecturale*, a exemplo de casas corbusianas como a *Villa Savoye*; e coberturas “borboleta” à moda Errázuris. Como também provém dos padrões em fita propostos para o Centro Técnico da Aeronáutica, onde a *promenade* reduziu-se à escada entre os dois pavimentos, que partiu invariavelmente da sala, associada à uma galeria de circulação voltada para este espaço de amplo pé-direito: uma espécie de átrio de continuidade espacial gerado abaixo da cobertura de pequena inclinação.

A casa do arquiteto (1951) é outro exemplo da influência daquela sintaxe carioca sedimentada nos anos anteriores: a porosidade da fachada constituiu o plano exterior através de recursos semelhantes aos utilizados por Niemeyer no Centro Técnico da Aeronáutica, com sarrafos verticais e horizontais criando uma textura sobre a fachada. Perpendicular à mesma, a escada em concreto “plissado” posicionou-se através da varanda em balanço, cuja cobertura inverteu o sentido pendente do telhado, originando um corte em forma de “borboleta” com asas assimétricas (figs. 21 e 22). A planta baixa acomodou-se contingentemente sobre o perfil inclinado do lote, dispondo a área social num platô e a ala íntima um pouco acima. Deste modo, o arranjo possibilitou uma inclinação única para o telhado.

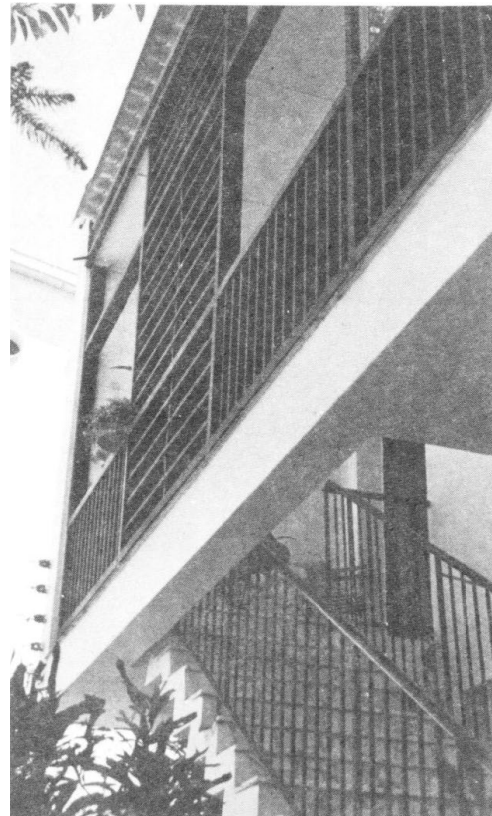
19



21



20



22

Figura 19: Fachada original da casa Edvaldo Paiva (1948), de Edgar Graeff. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 60.

Figura 20: Plantas e corte da casa Victor Graeff (1951), de Edgar Graeff. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 79.

Figuras 21 e 22: Corte longitudinal e detalhe da fachada da casa do arquiteto (1951), de Edgar Graeff. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 77.

Pode-se afirmar que as residências iniciais de Graeff e a residência Casado d'Azevedo, de Holanda Mendonça, são exemplos da transmissão de características genéticas, através da Escola Carioca, da arquitetura "alveolar" preconizada por Le Corbusier nos anos vinte, através dos *Imeuble Villa* e do Pavilhão do *Esprit Nouveau*. Uma "porosidade" que constituiu a extroversão como marca característica da arquitetura moderna carioca.

As concepções locais verdadeiramente modernas perseguiram a clareza do partido, dispondo volumes puros independentes e sistêmicos dentro do lote, em contrapartida ao modo tradicional de acomodar a edificação em formas recortadas, ou implantações que se expandiam contra as divisas escavando áreas de ventilação: uma adaptação do paradoxo *fundo-figura*<sup>16</sup> entre moderno e tradicional, às situações dentro da estrutura fundiária tradicional. O Edifício Humaitá (1950), de Graeff, é outro projeto que reitera esta característica essencial da arquitetura moderna: não mais apresentava a estratégia de preencher o lote com um sólido, "escavando" as áreas de ventilação necessárias, mas posicionava dois blocos autônomos paralelos, unidos por um elemento de circulação no qual encontra-se a escada (fig. 23).

Esta clareza do partido, com dois blocos unidos por um elemento concentrando as circulações vertical e horizontal, seria reutilizada no Edifício Presidente Antônio Carlos (1952), onde aplicou tratamentos distintos nos três diferentes tramos verticais da fachada entre medianeiras, com cobogós no primeiro, esquadrias sombreadas por uma varanda no segundo e, no último, peitoris e vergas em painéis verticais leves abrigando venezianas retráteis. Estes não eram os painéis provenientes da influência de Mies ou do *Case Study Program*, mas derivados dos detalhamentos sofisticados de esquadrias, dos extensos painéis de venezianas usuais entre os arquitetos cariocas como os Irmãos Roberto, Reidy e Jorge Moreira, entre outros; fruto da valorização dos sistemas de ventilação natural e proteção das fachadas contra o sol pela arquitetura moderna carioca nos seus anos áureos (figs. 24 e 25).

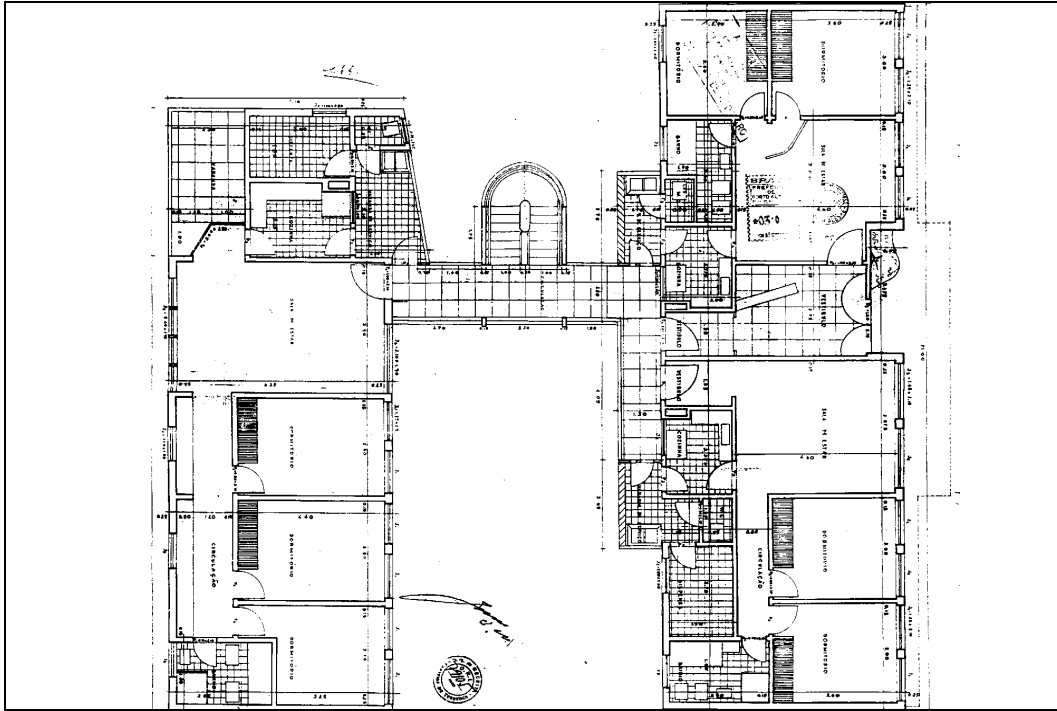
## O REALISMO SOCIALISTA NOS ANOS CINQUENTA

No início dos anos cinquenta, Demétrio Ribeiro subsidiaria, ao lado de Edgar Graeff, a discussão e o interesse de estudantes e jovens arquitetos pelo Realismo Socialista. Postulavam uma arquitetura não distanciada do público, a exemplo da arte engajada naquela corrente, como aquela produzida pelo Grupo de Bagé e o Clube de Gravura: uma arte que rechaçou a abstração, buscando expor conteúdos através de uma figuratividade inclinada à deformação expressionista.

Criado em 1948, o Grupo de Bagé teve como origem a passagem de José Morais por aquela cidade, em 1945, ensinando o ofício da gravura para os

---

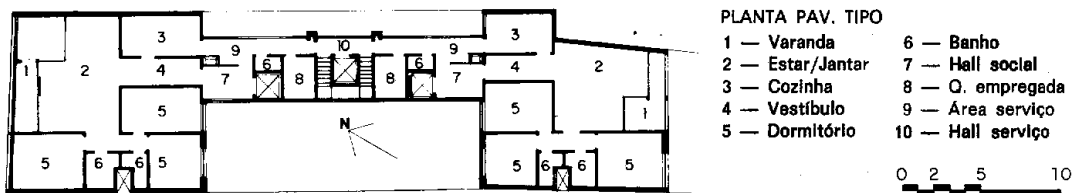
<sup>16</sup> Remetendo aqui ao conceito de Colin Rowe e Fred Koetter em *Ciudad Collage* (1998).



23



24



25

Figura 23: Planta ao nível do ingresso do edifício Humaitá (1950), de Edgar Graeff, com os volumes dispostos paralelos buscando autonomia dentro do lote. Fonte: Arquivo Público Municipal.

Figuras 24 e 25: Edifício Presidente Vargas (1952), de Edgar Graeff. Planta pav. tipo e fachada. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 90-91.

jovens Clóvis Chagas, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, aos quais somou-se posteriormente Danúbio Gonçalves. A "missão social" da arte assumida por Moraes provinha, sem dúvida, da experiência como colaborador de Portinari nos murais da Pampulha. Já o Clube de Gravura fora criado por Vasco Prado e Carlos Scliar em 1951, dois artistas politicamente à esquerda inspirados na experiência mexicana do *Taller de Gráfica Popular* (TGP). No entanto, este não apresentou "nem as proporções nem a beligerância do ateliê mexicano" (Scarinci: 1980, p. 19): além da campanha pela paz e banimento da bomba atômica, concentrou-se no combate ao abstracionismo representado pela arte concreta e as Bienais de São Paulo, "expressão da decadência burguesa" segundo Vilanova Artigas<sup>17</sup>; um discurso ao qual somaram-se as declarações de desacato à arte abstrata e aos organizadores da Bienal pelos gravadores locais<sup>18</sup> (fig. 26). Dentro da mesma perspectiva, a arquitetura preconizada por Demétrio propunha imagens "fáceis", ao gosto de um público mais amplo.

A partir de sua adesão ao Realismo Socialista, Graeff tomava o modelo teórico de Lucio, baseado na *origem*, como fórmula para materializar uma arquitetura correspondente. Seu discurso transpunha os limites locais imediatos. Referindo-se ao projeto da casa Martin Holzmeister (1955) no Rio de Janeiro, da autoria de Paulo Pires, Paulo Santos e Paulo de Tarso Santos, Mindlin remetia a um dos temas polêmicos da época:

"Os arquitetos [...] tentaram alcançar a mesma fusão de elementos tradicionais e modernos já mostrada na casa de Lúcio Costa [...] Ela reflete o tipo de regionalismo que merece ser estudado mas ainda é negligenciado pela maioria dos arquitetos, embora deliberadamente cultivado por uns poucos, como por exemplo, Edgar Graeff, no Rio Grande do Sul"<sup>19</sup>

Porém, o constructo de Lucio era claro na defesa de uma premissa regional, sendo as duas regiões distintas. Graeff passou a estimular a busca de uma expressão própria do lugar, com a qual a população pudesse identificar-se. O caminho proposto esbarrava no desconhecimento de vestígios materiais de uma tradição local, que pudessem ser reinterpretados de forma sintética. Além da essencialidade material tipicamente gaúcha, havia um desconhecimento do escasso material remanescente, ao contrário dos casos de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, onde a arquitetura tradicional era abundante, rica em expressão e vinha sendo estudada desde o pronunciamento do engenheiro português Ricardo Severo, com sua iniciativa de subsidiar a pesquisa inicial de José Wasth Rodrigues. Este inventário teve a contribuição vigorosa do próprio Lucio, nos anos vinte, paralelamente ao olhar atento dos modernistas de São Paulo; e após 1937, na condição de integrante do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<sup>17</sup> João B. Vilanova Artigas, "A Bienal como expressão da decadência burguesa", em *Horizonte*, Porto Alegre, nº 9, setembro de 1971, p. 272.

<sup>18</sup> Na mesma revista *Horizonte* do mês seguinte ao artigo de Artigas, em outubro de 1951.

<sup>19</sup> Henrique Mindlin, *Arquitetura moderna no Brasil*, pág.100.



No começo dos anos cinquenta, a exemplo disso, estudantes locais produziram projetos como uma escola partindo da leitura de imagens da colônia alemã; uma experiência no mínimo curiosa (fig. 27). Mas como aceitar imagens não representativas da cultura brasileira oficial? Como não romper com o passado imediato, o ecletismo, onde encontravam-se os mais ricos frutos materiais da cultura local?

Em 1952, Vilanova Artigas publicava seu importante texto "Os caminhos da arquitetura moderna", no qual concluía que "a Arquitetura Moderna, tal como a conhecemos, é arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores contra oprimidos" (Vilanova Artigas: 1981, p. 63). Em visita à União Soviética, em 1953, Artigas decepçionava-se com a arquitetura praticada naquele país, encerrando a aproximação ensaiada com o Realismo Socialista. A partir dessa preocupação presente, procurou conciliar a prática da arquitetura moderna com suas convicções marxistas, encontrando uma saída honrosa, bem sintetizada por Ruth Verde Zein, de "que a cultura é patrimônio da humanidade, acima de momentâneas disputas ideológicas" (Zein: 2002, p. 35). Anos mais tarde, ele confessaria a Aracy Amaral que seu texto teria surtido reações discordantes, sobre as quais pronunciou-se da seguinte forma:

"...os camaradas da direção do Partido ficaram muito aborrecidos comigo por causa daquilo e reuniram esse pessoal sectário, da esquerda, que era o pessoal do Rio Grande do Sul, que propunha uma arte regionalista, e que passaram a desenhar homem com laço e cavalo de fronteira. Há gravuras do Scliar muito bem feitas, uma cerca de arame e um homem com um laço. Eu não tolerava isso, achava uma visão pobre... Em relação à arquitetura, no fundo pensavam que o realismo socialista que defendiam estaria necessariamente vinculado ao fazer uma arquitetura colonial, como o Lucio Costa tinha inventado, como vinha do passado. Sempre estive em desacordo porque achava que era um patrimônio que só defendia nosso passado histórico ao nível colonial, que nunca soube analisar nossa contribuição no período da República e valorizar o conhecimento do ecletismo [...] Então havia este aspecto terrivelmente antagônico: fazer uma arquitetura moderna, mas fora da história..."<sup>20</sup>

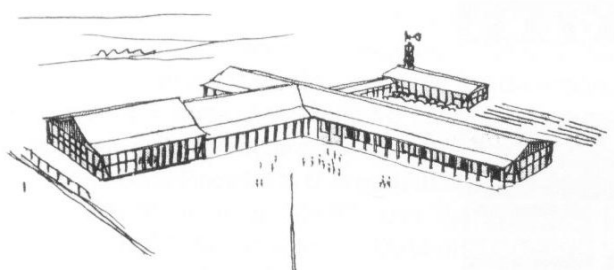
A questão da inspiração no colonial recuperado por Lucio não era simples, linear: passava a haver uma confusa consciência, ao longo da década, das diferenças de uma tradição local a ser recuperada. A produção local dividia-se, adotando referenciais "brasileiros" em muitos momentos; outras vezes procurando malsucedida inspiração no passado local, como aquela proposta nostálgica do estudante Carlos Maximiliano Fayet para uma escola de enxaimel na zona da colônia alemã; e, em grande parte, deslocando-se para o curso natural da época: produzir uma arquitetura mais sintética e despojada de significados representativos, à segunda metade da década de 1950.

---

<sup>20</sup> "As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral", Revista *Projeto* nº109, pág.97.



26



27



28

Figura 26: Linoleogravura de Glênio Bianchetti, integrante do Grupo de Bagé, intitulada "Trançando" (c.1950). Fonte: Cartão postal da Associação dos amigos do MARGS.

Figura 27: Escola de enxaimel proposta por Carlos Fayet (c.1950). Fonte: Revista *Módulo* (Porto Alegre), setembro de 1952, nº2, p. 19.

Figura 28: Casa Israel Ioschpe (1953), de Edgar Graeff. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 102.

O discurso com o qual Graeff instigou o ambiente acadêmico e gerou polêmica com o grupo de arquitetos de esquerda do centro do País, ao lado de Demétrio, Enilda Ribeiro e Nelson Souza, não se refletiu de modo marcante em sua prática profissional<sup>21</sup>. Na casa Israel Iochpe (1953), aplicou parcialmente a fórmula carioca, nos elementos de arquitetura utilizados que denunciavam continuidade com a tradição; e na composição volumétrica que apenas direcionava-se para um arranjo moderno. Entretanto, as duas soluções foram interrompidas no meio do caminho: a disposição simétrica das aberturas aliou-se à cobertura tradicional, dando ao volume superior uma força que subjugou o conjunto. E a imagem alcançada satisfazia ao anseio de representatividade social, antes que uma possível aceitação popular (fig. 28). Em 1960, quando o conceito nativista de arquitetura moderna já demonstrava sinais de fadiga, Graeff ainda aplicava alguns de seus enunciados no edifício Tapejara. A fachada frontal deste edifício, voltada para norte, foi guarnecida por varandas em toda sua extensão, definindo um espaço de transição entre interior e exterior. Faixas verticais com cobogós criaram uma superfície porosa, que remetia de modo tímido à experiência referencial de projetos como o Parque Guinle (1946) de Lúcio Costa.

#### A CONTRIBUIÇÃO URUGUAIA NO PERÍODO

Além da graduação de Demétrio Ribeiro em arquitetura e da formação urbanística de Edvaldo Paiva e Ubatuba de Faria no Uruguai, no começo da década de 1940, algumas contribuições ocorreram a partir daquele lado da fronteira, nos anos seguintes. Parece que carência inicial de professores no curso de arquitetura da Escola de Belas Artes tentou ser amenizada através da visita de profissionais experientes da escola de Montevideu.

Três professores uruguaios visitaram a escola local em seus primeiros anos: Maurício Cravoto, importante pioneiro já mencionado; Carlos Gómez Gavazzo, um iniciador do racionalismo no Uruguai e membro dos CIAMs; e Ildefonso Aroztegui. Formado abaixo dos princípios acadêmicos do professor Carré, Cravoto iniciou sua carreira nos anos vinte, direcionando-se gradualmente no sentido da modernidade. Destacou-se através de inúmeros trabalhos importantes, como o Montevideo Rowing Club (1923), uma arquitetura romântica que evocava o passado; o Palácio Municipal de Montevideu (1930), um edifício associando elementos clássicos com referências à obra holandesa de Dudok em Hilversum<sup>22</sup>; o Rambla Hotel (1931), cujo corpo racionalista apoiou-se sobre uma base com detalhes déco; a Casa-estúdio Cravotto (1933), que permitiu aplicações decorativas na fachada e uma decomposição do volume ao modo De Stijl: uma cornija-marquise horizontal e um balcão centrífugo; além de muitos planos urbanísticos como o Plano Regulador de Montevideu de 1930. Gavazzo, por sua vez, iniciou sua carreira através do racionalismo: a casa Souto

<sup>21</sup> Aqueles três publicaram o artigo "Situação da arquitetura brasileira", onde atacavam o imperialismo ianque. Em *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, n.7, 1956.

<sup>22</sup> Segundo *Guías ELARQA de Arquitetura*, tomo 3, p. 16.

(1928) exemplifica esta prática precoce. E Aroztegui foi autor de uma obra onde ocorreram citações à Wright antes dos anos cinquenta, como na Casa Terra (1949); que na década de 1950 assumia uma modernidade sintética rigorosa, cujo exemplo está no edifício comercial à rua Mercedes (1955), em Montevideu (figs. 29 e 30).

Maurício Cravotto desenvolveu um curso de curta duração com a primeira turma, no qual os estudantes praticaram o projeto urbanístico. O segundo professor uruguaio visitante foi Ildefonso Aroztegui, que colaborou com o curso ao longo de um semestre, desenvolvendo a prática de projetos arquitetônicos. O terceiro e último, Carlos Gómez Gavazzo veio a Porto Alegre em 1949, concentrando suas aulas no urbanismo.<sup>23</sup>

Na década de 1950 foram construídos os exemplos mais significativos da arquitetura moderna uruguaia, chamada por eles próprios "*la década de oro*", na qual flagrou-se a influência da arquitetura moderna brasileira, denunciada por críticos locais. Também ocorreu uma plausível contaminação daquela produção com outras arquiteturas modernas, como a espanhola praticada na mesma época, destacadamente pelo *Grup R* catalão; por arquitetos como Antoni Bonet Castellana, espanhol nascido em Barcelona que migrou para Argentina em 1938, atuando em diversos projetos na região de Punta Ballena, próximo à Punta del Este; como pelo próprio "Estilo Internacional novaiorquino" de Skidmore, Owings & Merrill. Influências variadas que se tornam perceptíveis a partir de determinados procedimentos e soluções de projeto presentes, e pelo uso de materiais e detalhamentos análogos. É oportuno destacar que arquitetos argentinos projetaram prédios em Montevideu, como Armando D'Ans, autor do Edifício Argela (1957), quase simultâneo ao Edifício Annes Dias (1955), um trabalho de sua autoria em Porto Alegre. D'Ans, aliás, que acabaria por radicar-se em São Paulo.

Entre as obras uruguaias influenciadas pela escola brasileira, destacam-se o Instituto Nacional de Estadística<sup>24</sup> (1956) de Guillermo Jones Odriozola e Francisco Villegas Berro, e os edifícios Martí e La Goleta<sup>25</sup> (1952) de Raúl Sichero Bouret (fig. 31). Influência que se estendeu ao paisagismo de Roberto Burle Marx, presente no Edifício Gilpe (1955) de Luis García Pardo – arquiteto que transitou habilidosamente através de modelos corbusianos, ligados à ideia de lugar, como ao "racionalismo internacionalizado" presente no Edifício El Positano (1958).

Se, por um lado, pode-se afirmar a influência da Escola Carioca sobre a produção uruguaia, em contrapartida, é inegável que arquitetura moderna uruguaia pós-1950 aproximou-se de um sentido *construtivo*, através da utilização de formas contidas de caráter anônimo, sem clichês identificáveis. Mera

<sup>23</sup> Segundo os depoimentos mencionados de Demétrio Ribeiro e Irineu Breitman ao autor.

<sup>24</sup> *Guias ELARQA de Arquitetura*, volume 2, p. 43: "Pontualmente é adicionado um mezanino sobre o acesso formalmente autônomo, segura evocação da arquitetura renovadora do Brasil, de forte influência sobre a arquitetura da região na década de 50".

<sup>25</sup> *Guias ELARQA de Arquitetura*, volume 5, p. 27: "A herança corbusiana – assumida através da experiência brasileira – se manifesta claramente nos critérios éticos e estéticos que determinam a resolução do programa, que apela a clareza funcional e ao rigor da forma".

29



30



31

Figura 29: Rambla Hotel (1931), em Montevideu, de Maurício Cravoto. Fonte: autor.

Figura 30: Edifício à rua Mercedes (1955), em Montevideu, de Ildefonso Aroztegui. Fonte: Gaeta/Folle, *Guias ELARQA* n.2, p. 73

Figuras 31: O primeiro edifício do par Martí-La Goleta (1952), em Montevideu, de Raúl Sicheo Bouret, nos quais são acusadas influências da “arquitetura renovadora do Brasil”. Fonte: Henry-Russell Hitchcock, *Latin american architecture since 1945*, p. 151.

coincidência ou consequência sintomática, a arte uruguaia foi contagiada amplamente pelo *construtivismo* do pintor Joaquín Torres García, um pioneiro moderno que viveu na Europa no período entre guerras, cuja importância é reconhecida no âmbito internacional. Foi o fundador do grupo e revista *Cercle et Carré* (1929), em Paris, ao lado de Michel Seuphor; e autor de *Universalismo Constructivo* (1944), uma importante compilação sobre arte construtiva, abstrata e neoplasticismo. Destaque-se o aspecto lírico e pouco rigoroso da pintura *construtiva* de Torres-García e seus numerosos seguidores posteriores como Pailós, Gurvich e Jorge Paez Vilaró, entre outros, em contraste com o rigor e precisão da produção *concreta* brasileira, paulistana sobretudo, dos anos cinquenta.

Entre os traços particulares da arquitetura moderna produzida em Montevideu e Punta del Este – as duas cidades uruguaias com uma produção mais significativa –, destaca-se a presença de generosas superfícies envidraçadas, como uma resposta ao clima mais frio que o próprio sul do Brasil (no caso *esteño* aproveitando as visuais favoráveis para o mar e a paisagem); e a presença frequente de balcões e terraços pouco materializados, à reminiscência da tradição ibérica, utilizando-se de gradis, telas metálicas e vidros como guarda-corpos: diferenciaram-se das varandas e balcões provenientes da tradição brasileira, cuja opacidade e materialidade provenientes dos guarda-corpos de alvenaria ou madeira (balaústres e treliçados) foi transmitida aos prédios modernos de forma dominante no centro do país.

Mais efetiva foi a contribuição do uruguaio Román Fresnedo Siri (1903-1975) à arquitetura moderna porto-alegrense, com dois importantes projetos do período: o Jockey Club (1951) e o Edifício Esplanada (1952). Sua obra em Montevideu teve como destaque a Faculdade de Arquitetura (1938), na qual colaborou o arquiteto Mario Muccinelli. O edifício acomoda-se de forma contingente à esquina, adotando como geratriz um setor de circunferência que originou um pátio triangular. O ritmo apertado dos pilares-brises nas fachadas exteriores e interiores (pátio), aliado à geometria do partido, resulta num conjunto perfeitamente clássico, que demonstra as origens acadêmicas do autor (fig. 32). Outro trabalho significativo pouco posterior foi a casa Barreira (1941), onde Fresnedo explorou a forma cilíndrica como solução para a esquina, concentrando as transparências e opacidades de modo a reduzir a leitura da escala do prédio e sua consequente figuratividade tradicional (fig. 33). Este processo gradual de afastamento da tradição acadêmica é visível em obras posteriores, como o edifício VARIG (1962), onde a fachada entre medianeiras foi neutralizada, ao gosto daqueles anos, apresentando vidros e persianas de modo dominante.

A partir da exitosa experiência no Hipódromo de Maroñas<sup>26</sup> (fig. 34), em Montevideu, o arquiteto foi contratado pela Construtora Azevedo Moura & Gertum para a concorrência-concurso da nova sede do Jockey Clube do Rio

---

<sup>26</sup> O projeto resultou de um concurso com etapas sucessivas em 1938, 1941 e 1945.



32



33



34



35



36



37



38

Figura 32: Faculdade de Arquitetura de Montevideu (1938), de Román Fresnedo Siri e Mario Muccinelli. Fonte: autor.

Figura 33: Casa Barreira (1941), de Fresnedo Siri. Fonte: autor.

Figura 34: Hipódromo de Maroñas (1938-45), em Montevideu, de Fresnedo Siri. Fonte: Correio do Povo, 21/12/2003, p. 17.

Figuras 35 a 38: Tribunas sociais do Jockey Clube do Rio Grande do Sul (1951), de Fresnedo Siri. Fonte: autor.

Grande do Sul, no bairro Cristal. Sem dúvida, foi a obra mais corajosa do período, onde o arrojo da estrutura com tirantes que sustentam um grande balanço, não acabou num heroísmo estrutural estéril: a composição dos volumes e fachadas é harmoniosa e precisa, os interiores são ricos, proporcionando agradáveis surpresas ao visitante. O sistema estrutural *Freyssinet* da cobertura foi apoiado numa linha única de pilares, criando dois balanços assimétricos: o mais extenso possui 26 metros, cobrindo as arquibancadas e tribunas; o lado menor, com 17 metros de balanço, possui os tirantes de aço ancorados ao solo, além do contrapeso próprio (figs. 35, 36, 37 e 38).

As fachadas voltadas para o exterior são totalmente envidraçadas, desde o ponto médio das laterais, onde uma lâmina vertical divide os pavilhões no sentido longitudinal, estabelecendo uma transição entre as arquibancadas e o prisma transparente que contém os diferentes pavimentos. Um brise horizontal metálico protege as fachadas, voltadas para oeste, com exceção do térreo e último pavimentos: a vista para o exterior foi preservada nos salões do nível mais alto, e o quebra-sol horizontal engastado no grande balanço protege a fachada. O envidraçamento extenso, configurando um prisma sem interrupções nos vértices e entrepisos, era incomum na arquitetura moderna brasileira naquele momento. Raras obras brasileiras do período apresentavam soluções com arrojo semelhante. A sede do IAB-São Paulo, por exemplo, possuía interrupções das lajes de entrepisos na fachada envidraçada.<sup>27</sup>

Segundo projeto de Fresnedo em Porto Alegre, o Edifício Esplanada surgiu como decorrência do contrato anterior. O trabalho foi solucionado com a mesma habilidade do hipódromo, porém de forma mais contida, por conta do pragmatismo necessário aos programas habitacionais. As duas grandes grelhas dos balcões que compõe as fachadas, produziram uma retícula que amenizou as dimensões avantajadas do bloco. O ático recompôs o volume do prisma através de um pergolado de vigas, arrematadas por uma “cornija-marquise” sustentada por *pilotis*; um arranjo que retomou a solução utilizada por Le Corbusier nas casas gêmeas do *Weissenhofsiedlung* (1927), guardando também algum parentesco com a composição De Stijl aplicada por Terragni na casa Bianca (1936) (figs. 39 e 40).

A aproximação deste projeto com a Escola Carioca é perceptível. Há elementos que municiam esta convicção, como a porosidade atingida através da grelha de balcões e do *pilotis* esboçado à frente das lojas; das formas também porosas e livres que se insinuam no ático, através de casas de máquinas e reservatórios unificados como curvas (que remetem de modo rudimentar às formas do ático da *Unité* de Marselha); e do revestimento em *vidrotil*, também aplicado no hipódromo. No caso do revestimento e do ático, deve-se considerar a hipótese de terem sido adotados durante o detalhamento realizado pela construtora, a cargo do técnico Guido Trein.

---

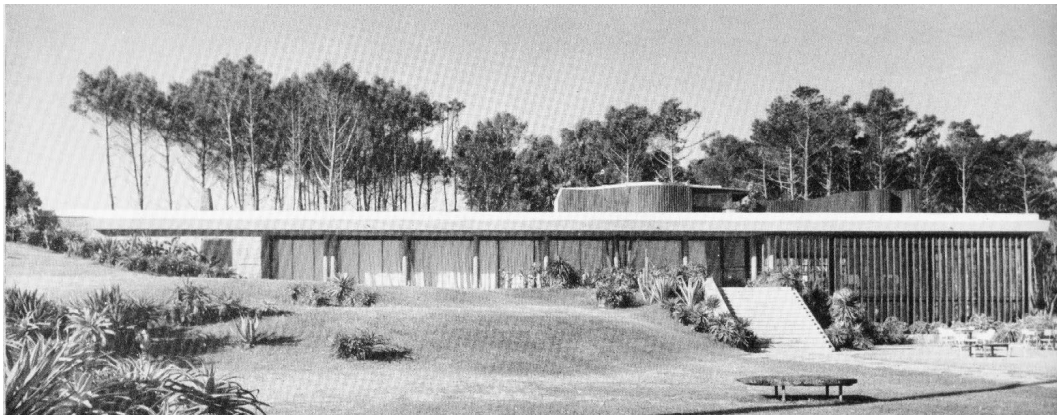
<sup>27</sup> Sobre esta obra, ver “El Hipódromo de Cristal”, de Carlos Eduardo Dias Comas e Anna Paula Canez. Em *ELARQA* nº 33, p. 50-59.



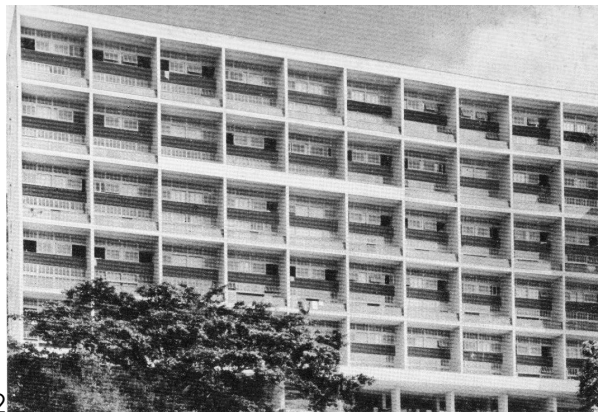
39



40



41



42

Figuras 39 e 40: Edifício Esplanada (1952), de Fresnedo Siri. Fonte: autor

Figura 41: Parador "La Solana del mar" (1947), Punta Ballena. Fonte: Henry-Russell Hitchcock, *Latin american architecture since 1945*, p. 54.

Figura 42: Detalhe do edifício Júlio Barros Barreto (1947), no Botafogo, dos Irmãos Roberto. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.42-43, p. 63.

A inspiração de Fresnedo na arquitetura moderna brasileira é plausível, dentro da tendência ocorrida no Uruguai nos anos cinquenta. Também é presumível seu débito com a experiência desenvolvida por Antoni Bonet Castellana em Punta Ballena, na costa leste uruguaia: um conjunto de prédios modernos exemplarmente resolvidos e construídos, na segunda metade dos anos quarenta, composto pelo *parador* (restaurante de praia) e hotel denominado La Solana del Mar (1946), e algumas residências particulares (fig. 41). A liberdade formal daqueles projetos, associando formas curvas, envidraçamentos generosos e a utilização de materiais e técnicas inéditas na região – como os envidraçamentos amplos do restaurante, os revestimentos exteriores em madeira, as coberturas com abóbadas catalãs e os tetos planos –, era uma experiência que estava sendo posta em prática a poucos metros da casa de veraneio de Fresnedo Siri, localizada nos altos da Punta Ballena.

As grandes grelhas com balcões do Esplanada também poderiam refletir a solução da Unidade de Habitação de Marselha (1947), cujo projeto foi intensamente divulgado durante a construção pelas revistas internacionais como *L'Architecture D'Aujourd'hui*; e através da exposição de fotografias da obra inconclusa, na Bienal de São Paulo de 1951. No entanto, nele há uma regência clássica na busca da proporção modular da grelha e sistemicidade do conjunto, como também na clareza da composição; o que parece distanciá-lo da composição das fachadas de aspecto informal presente em Marselha. A própria Escola Carioca já havia utilizado a solução dos balcões dominando a fachada, em casos como o edifício residencial Júlio Barros Barreto (1947), no bairro carioca do Botafogo, dos Irmãos Roberto (fig. 42). Também os arranjos de caráter anônimo do racionalismo, italiano ou *criollo*, podem ter inspirado Fresnedo Siri. Há que se destacar ainda a completa abertura destes balcões, cujos guarda-corpos contrastam com a solução da Unidade de Habitação, onde foram utilizados blocos perfurados de concreto; guarda-corpos que também não se identificam com os usuais peitoris de alvenaria das varandas da tradição brasileira: foram confeccionados com tela metálica, vazados ao gosto da tradição ibérica.

## INSTRUMENTAÇÃO PARA UM “EXAME SINTÁTICO”

Uma interpretação consensual um tanto fantasiosa do processo de concepção da arquitetura moderna, gerou a fantasia do *continuum* de desenvolvimentos inéditos. Quando transposta das situações exemplares para a prática corrente, a arquitetura moderna demonstrou a necessidade de conservação de uma experiência de domínio comum, partindo de determinados desenvolvimentos exemplares prototípicos. Novos arranjos e soluções formais foram sedimentados, a partir de uma dosada associação de precedências e *abstração*. Uma *sintaxe* que encontrou delimitação possível enquanto deteve-se na vertente *construtiva* da arquitetura moderna, na qual predominou a racionalidade cartesiana, a lógica funcional e a sistemicidade serial como respostas às solicitações materiais, programáticas e semânticas do

projeto. Quando a arquitetura moderna passou ao domínio de uma concepção com ênfase expressiva, procurando matrizes à analogia de formas da natureza, alheias à tradição de uma disciplina arquitetônica, prevaleceram as decisões subjetivas no processo projetual, dando vazão à uma diversidade de formas atípicas. Este foi o campo onde se inseriu parcialmente o *livre-formismo* brasileiro conduzido por Niemeyer.

Surgindo a partir da experiência acumulada no centro do País, a arquitetura moderna porto-alegrense tentou utilizar as mesmas soluções daquela sintaxe corbusiana aclimatada, no período inicial. No entanto, e como era plausível, esbarrou em dificuldades para aplicar determinadas inovações, por conta da inércia cultural da região. Entre as constantes ocorridas na arquitetura moderna brasileira e seus desenvolvimentos locais deste primeiro período, destacou-se a persistência de esquemas definindo base-corpo-ático nos diferentes programas como edifícios de apartamentos, comerciais ou institucionais; solução transferida, na medida possível, à arquitetura de menor porte, como residências e programas com arranjos horizontais. A persistência desta composição provinha do idealismo clássico próprio de Le Corbusier.

A exemplo do que era praticado no centro do país, a solução da base apresentou a invariável busca de suspensão através de *pilotis*, elemento que constituía um dos pontos fundamentais do enunciado corbusiano. No entanto, parecia injustificável aos empreendedores locais aquele espaço livre à sombra de um clima frio boa parte do ano, suprimindo a utilização comercial aparentemente vantajosa do térreo daquelas áreas mais densas da cidade. Com as escassas oportunidades de aplicação de *pilotis* de modo integral, buscou-se transmitir suspensão através da estrutura de pilares destacados na base dos edifícios, à frente de lojas e portarias; ou da aplicação de balanços, naqueles casos de pequeno porte com estrutura portante tradicional.

Os áticos, mais contidos que no caso carioca, reduziram os recursos do coroamento a vigas periféricas, marquises suspensas e pérgulas; elementos algumas vezes aplicados como cornijas, preservando a figura do prisma, outras vezes agindo como elemento aplicado em estratégia aditiva. No caso de edifícios comerciais, utilizaram-se coroamentos através de pórticos, à analogia de templos ou arcos triunfais, mais ao exemplo paulistano do edifício CBI-Esplanada (1946), de Lucjan Korngold, que do lirismo corbusiano.

Dentro dessa influência corbusiana, buscou-se definir o corpo das edificações através de formas unitárias. A experiência desenvolvida poderia ser organizada em três soluções gerais aplicadas. A primeira delas consistiu na adoção de prismas cúbicos puros ou associados, que persistiram originários das situações iniciais da arquitetura moderna, das "caixas brancas". À analogia de finas cascas, estes prismas transmitiram "o efeito de volume, ou, mais exatamente, de superfícies" em lugar do "efeito de massa, de solidez estática". À semelhança do primeiro "estilo internacional" desenvolvido na

Europa, a solução foi adotada igualmente nos projetos iniciais de Warchavchik, Lúcio, Niemeyer, Jorge Moreira e outros pioneiros brasileiros, no período anterior à experiência no Ministério da Educação, às vezes associada de forma híbrida aos componentes corbusianos, conforme exposto anteriormente.

Paralelamente à esta solução de superfície tridimensional, ocorreu a definição dos volumes proveniente dos planos no neoplasticismo, ao qual o enunciado do "Estilo Internacional" também aludia. O esvaziamento precoce da sintaxe De Stijl foi absorvido parcialmente pelas "caixas brancas", anexando os planos laminares (marquises, balcões, etc.) às composições com volumes puros, associados ou interpenetrados. Abaixo desta solução coexistiram as composições "idealistas-platônicas" mediterrâneas de Le Corbusier, como a versão inicial das casas Citrohän repousadas diretamente no solo; e as composições ditas "funcionalistas" centro-europeias.

Le Corbusier romperia com o monobloco dessa arquitetura cúbica ao potencializar na prática seu conceito de estrutura independente em concreto armado. O desmonte da "caixa corbusiana" provinha, em grande parte, de seu desejo de obter "alveolaridade", associado à exploração do conceito de estrutura independente. Foi desse modo que uma segunda composição se desenvolveu a partir de Le Corbusier, em meados da década de 1920: após Citrohän e Garches, viriam Cartago e Savoye. Passava a ocorrer uma busca obstinada de desmaterialização e suspensão; no entanto, a definição geométrica do prisma platônico persistia, a partir do enunciado de suas "quatro composições" consagradas.

Os programas enfrentados por Le Corbusier evoluíam em dimensões, tanto na utopia dos concursos e projetos ideais, como na realidade prática; e os grandes edifícios passariam a ser concebidos como peças extrudadas – à semelhança de grelhas, radiadores de automóveis ou favos de mel –, guarnecidos por caixas periféricas formando planos perpendiculares às fachadas maiores. Às vezes isso ocorria repousando no solo, como em Clarté (1930); outras vezes sendo suspensos, a exemplo do Centrosoyuz (1929): nesse episódio, a composição aditiva seria o *redant* constituído por trechos autônomos articulados. No caso do Pavilhão Suíço (1930), planos laterais, "favos" e a base sobre o pavimento térreo em *pilotis* parecem atirantados desde o ático pronunciado. Este diagrama se tornaria o modelo elementar do Ministério, consagrado como solução canônica do edifício moderno isolado no Brasil, nas décadas seguintes. A "caixa" nesta solução foi reduzida ao mínimo, moldura plana que acentuou levemente a platibanda.

Um invólucro mais constituído persistiu algumas vezes, a exemplo da fase cúbica; e uma grelha envolvida por septos foi aplicada sobre o volume, como se rompesse o prisma desde seu interior. Foi a solução utilizada na proposta pioneira de Jorge Moreira para o edifício Amapá (1934), e mais tarde no seu primoroso edifício Ceppas (1946). Quando o bloco edificado perdeu a autonomia da esquina ou do lote mais amplo (com implantação isolada das divisas),

comprimindo-se entre medianeiras, então a “caixa” rompeu-se por completo, restando somente as laterais repousadas no solo; e os fechamentos inferior e platibanda mantiveram-se como resíduos de um volume definido *a priori*.

A terceira modalidade de composição volumétrica surgiu a partir da herança De Stijl, quando os planos e perfis que compõem o prisma ganharam autonomia; solução possivelmente renascida com a recuperação *construtiva* da Escola de Ulm. Mies seguiria por este caminho para configurar os seus prismas platônicos, assim como a arquitetura de componentes autônomos do *Case Study Program* e de outras tendências que valorizaram a montagem com elementos industriais universais. Este modelo influenciaria a segunda fase da arquitetura moderna porto-alegrense, ao lado da persistência das “caixas rompidas” corbusianas consagradas no período inicial.

Enquanto grande parte dos arquitetos avançava no sentido da “desmaterialização” do invólucro clássico, no final dos anos quarenta, Le Corbusier retomava com mais força a unidade apriorística de seus protótipos: a *Unité* de Marselha (1947) surgia como um volume autônomo e ideal, recebendo pela primeira vez uma “cabeceira” com cinco módulos por pavimento, voltada para a orientação sul. Não seria somente pelo aproveitamento do bom sol do hemisfério norte que ele adotaria esta medida; através do mecanismo, o arquiteto conseguia transmitir solidez a todo o prisma, criando um plano de referência rompido pelas grandes grelhas de balcões – espaços de transição entre interior e exterior. A extrusão como jogo compositivo atingia um patamar mais complexo naquele momento.

A extroversão carioca própria do ambiente tropical impôs, desde o começo da adoção do modelo corbusiano, uma perfuração do edifício mais intensa: nas frequentes soluções modernistas em esquina, ambas as faces foram abertas; pouco mais que cantoneiras persistiram em exemplos como a ABL (1936) e o Instituto de Resseguros do Brasil (1939), dos Irmãos Roberto; no Banco Boa Vista, de Oscar Niemeyer; na proposta para a ABL, da dupla Moreira e Vasconcelos; na primeira proposta da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, de Reidy e Moreira; entre outros. Os edifícios dos Irmãos Roberto, como Finússia e Fátima e Marquês do Herval, receberam fachadas porosas e vazadas de forma contínua. Essas foram implantações inseridas no alinhamento do tecido urbano, ao contrário das caixas periféricas orientados em dois sentidos maiores, adotadas em situações isoladas. Até aquele momento Le Corbusier não havia apresentado em sua cartilha a solução tridimensional do prédio de esquina, ou do volume compacto: todos seus edifícios eram blocos laminares acentuando a proporção bidimensional, ou comprimidos entre medianeiras como no caso de exceção do Porte Molitor.

A solução de barra “extrudada” atingiria seu apogeu através de Reidy, no virtuosismo do prisma flexível do Pedregulho. E um Niemeyer mais sintético voltaria à solução em novas oportunidades com implantações isoladas, como o Palácio da Agricultura no Parque Ibirapuera (1955, com Zenon Lotufo, Hélio

Uchôa e Eduardo Kneese de Mello), o Hospital Sul-América (1952, com Hédio Uchôa) e os blocos residenciais e ministeriais de Brasília; abrindo precedentes para projetos como o Hospital dos Marítimos (1955) de Firmino Saldanha, que se apropriava da mesma solução. Aliás, nos Palácios da Alvorada e do Planalto, como no Supremo Tribunal Federal, Niemeyer iria decompor a “caixa” por completo: apoios verticais e plano de cobertura tornaram-se elementos distintos; não havia mais continuidade entre eles, numa solução paralela à prática miesiana crescente à mesma época.

## A ARQUITETURA MODERNA CONSTITUINDO O *TECIDO URBANO*

Nesta primeira fase sob a influência corbusiana hegemônica, a arquitetura moderna porto-alegrense antecedeu a definição de um regime urbanístico do tipo Carta de Atenas: *tecido urbano* e *monumentos* adotaram estratégias diferenciadas de implantação, abrangendo uma escala entre homogeneidade e destaque; o que resultou na compatibilização harmônica dos edifícios com a configuração tradicional da cidade. Entre o *tecido* e o *monumento* pode-se estabelecer a categoria intermediária dos *equipamentos especiais*, abrigando atividades cuja representatividade pode ser relativizada, como instituições, clubes, hospitais e prédios escolares, entre outros. Nesses casos a estratégia formal também oscilou entre a contextualização ao padrão do tecido e a contraposição: às vezes, o programa convencional arvorou-se à uma postura monumental a partir da excepcionalidade, como ocorreu com o Edifício Formac, beneficiado pela ampliação do gabarito<sup>28</sup>; outras vezes o prédio institucional abdicou de sua representatividade, como ocorreu no caso do edifício-sede da Companhia Carris Porto-alegrense (1957), compondo uma esquina do *tecido urbano* contínuo.

Constituído em sua essência por casas, edifícios residenciais e comerciais, o *tecido* abrigou a experiência majoritária da arquitetura moderna em Porto Alegre, neste primeiro período; uma Capital que fora dotada de edifícios públicos compatíveis com a demanda burocrática e de serviços públicos nas décadas anteriores. Demanda essa incomparável à ocorrida na Capital da República, nos anos trinta e quarenta, a qual oportunizou à cidade do Rio de Janeiro aqueles numerosos edifícios modernos exemplares, quando começava a ser construído um país moderno.

As casas e edifícios modernos que compuseram o *tecido* de Porto Alegre adotaram soluções que demonstram a força das prescrições socioculturais sobre a arquitetura local, produzindo um efeito semelhante à normativas legais. Uma arquitetura que se manteve contingente aos alinhamentos e divisas, a partir do parcelamento do solo em lotes reduzidos e da alta densidade construtiva permitida – uma das mazelas da arquitetura produzida na cidade nessa primeira fase. Os primeiros prédios verticais modernos posicionados em esquinas

---

<sup>28</sup> Segundo Alberto Xavier e Ivan Mizoguch (1987, p. 97i, o Edifício Formac teve o gabarito ampliado para 26 pavimentos a título de indenização pela abertura da travessa Leonardo Truda na área da empresa proprietária.

demonstram esta contingência: poderiam ter adotado partidos em blocos laminares: prismas isentos de base retangular sobre o maior alinhamento. No entanto, seguiram configurando a continuidade dos quarteirões e, ao mesmo tempo, buscando a sistematização de formas e independência dos volumes ao modo prototípico moderno. Este procedimento demonstra-se em edifícios como Jaguaribe (projeto inicial de 1951), Paglioli (projeto inicial de 1951) e Porto Alegre (1958): não ocorriam mais aquelas ocupações periféricas do quarteirão, cujo interior resolvia-se de forma casual; agora as fachadas interiores tornavam-se contínuas, constituindo volumes regulares e aparentemente autônomos às divisas posteriores, como segmentos de *redants*. O Jaguaribe foi exemplar dessa atitude, possuindo as fachadas interiores planas guarnecidas por janelas horizontais estreitas e contínuas, explicitamente operacionais. No caso do Edifício Porto Alegre, de Emil Bered e Salomão Kruchin, apesar do acentuamento da bisetriz a partir da disposição da circulação vertical, a composição em “V” resultou da rotação de duas alas regulares.<sup>29</sup>

O hábito que persistia, de constituir as duas faces da esquina, provinha do conceito de frente e fundos, da valorização da rua como orientação dos cômodos: aproveitava-se o máximo do perímetro voltado para o logradouro. Esta valorização das testadas não ocorria ao acaso: era resultante da própria deficiência do modelo de ocupação tradicional, criando pátios insatisfatórios quanto à insolação, ventilação, privacidade visual e sonora.

Projetados em 1950, os edifícios residenciais Humaitá e Santa Terezinha, respectivamente da autoria de Graeff e Holanda Mendonça, constituíram as experiências modernas pioneiras com habitação coletiva em Porto Alegre. Novos hábitos de moradia se impunham, a partir do crescimento e densificação da cidade, tornando o edifício de apartamentos o programa mais experimentado pela arquitetura moderna no período. Dos pequenos edifícios horizontais como o Humaitá, às grandes *peças urbanas* como o Esplanada, a cidade foi povoada por novos empreendimentos. Um conjunto de exemplares do período demonstra os recursos da nova sintaxe adotada, como a invariável base retraída, expondo a estrutura à guisa de *pilotis*, em busca do efeito de suspensão; o corpo do prédio utilizando uma composição a partir de uma “caixa corbusiana”, explorando modenações através de planos perpendiculares às fachadas e eventuais elementos de proteção solar herdados da Escola Carioca; e os áticos enriquecidos por formas leves, às vezes centrífugas, produzindo *porosidades* e sombreamentos; entre outras características usuais.

Essa experiência desenvolvida distingue-se entre dois grupos, a partir da relação com o parcelamento: os edifícios implantados em esquinas explorando uma configuração legível como um falso volume *platônico*, como estratégia dominante; e os edifícios entre medianeiras, que tentavam suplantar as dificuldades impostas à orientação satisfatória dos cômodos, através da aplicação usual do partido aditivo, com “placas” ou “barras” paralelas unidas

---

<sup>29</sup> Eneida Ripoll Ströher em “Emil Bered: seis edifícios”, revista **ARQTEXTO** n.0, págs.68-69.

por um elemento contendo as circulações vertical e horizontais. O primeiro caso também pode ser entendido como a associação de dois sólidos de dupla orientação, formando uma cantoneira.

#### (OS EDIFÍCIOS DE APARTAMENTOS)

O Edifício Paglioli (projeto inicial de 1951) constitui um dos melhores exemplos deste enunciado. Retomava o tema do prédio de apartamentos periférico à esquina, com sala de cinema no interior do lote; solução inaugurada no Edifício Vera Cruz (Cine Vitória, 1938), que também se repetiria na proposta do Edifício Jaguaribe, do mesmo ano. O projeto teve como autores Remo José Irace (1921-1983), integrante da primeira turma de arquitetos graduados na Escola de Belas Artes (1945-49), e seu irmão Miguel Irace (1919-?), que não concluíra o curso. A base recuada do corpo do prédio apresentou um pavimento de dupla altura na avenida Independência, ampliando-se na fachada lateral ao absorver a declividade da rua Garibaldi; posição na qual foi localizado o ingresso à garagem em subsolo.

O predomínio da transparência nas lojas e portarias voltadas para a avenida compensou a ocupação intensiva do térreo, permitindo o destaque dos pilares frontais de secção circular, espécie de pórtico monumental de cinco vãos à semelhança de um propileu. Na base da fachada lateral de altura variável, os pilares foram ocultados no trecho próximo à esquina, reaparecendo no restante. Esta solução produziu o efeito lúdico no qual a matriz estrutural marcou sua presença essencial e anterior ao restante, acentuando a sensação de apropriação do espaço pelo programa de forma livre; e obtendo, deste modo, o efeito de suspensão semelhante ao atingido através do uso de um pavimento em *pilotis* efetivo (figs. 43 e 44).

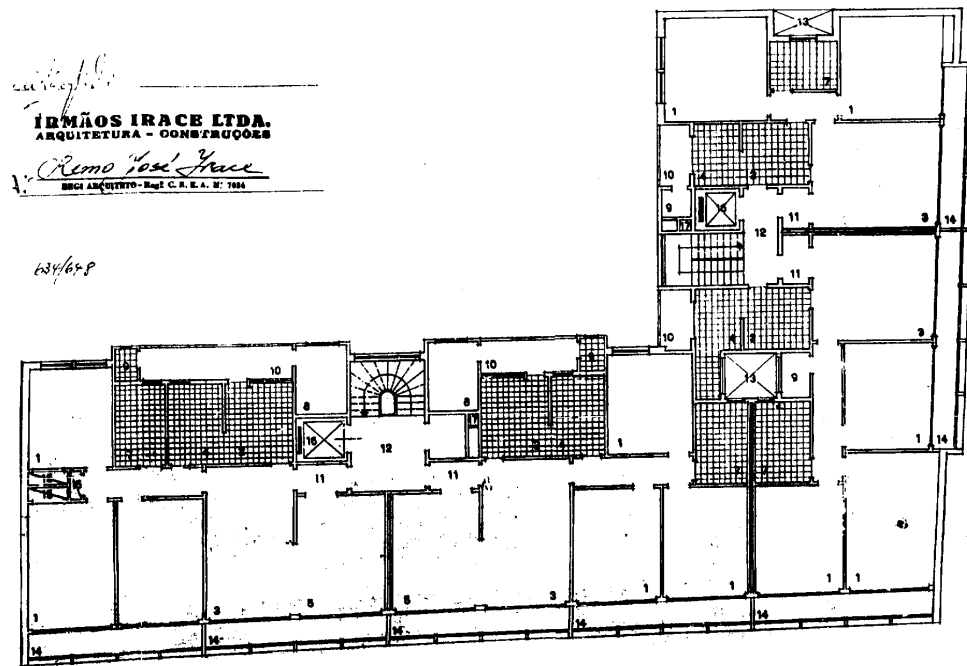
O corpo do prédio, com 9 pavimentos-tipo, acomodou 36 apartamentos em duas circulações verticais, cada uma delas acessando duas unidades semelhantes por pavimento: há uma sistemicidade modular na planta baixa, que se rompe para acomodar a situação especial da esquina. O tratamento exterior explorou as quadrículas formadas a partir de planos perpendiculares à fachada: um “rendado” geométrico de pouca profundidade. Na elevação voltada para a Avenida Independência (sul), a quadrícula apresentou um módulo correspondente à dimensão dos cômodos, projetando-se em balanço pouco adiante de um plano fechado no qual é invertido o sentido das aberturas; plano esse revestido com pastilhas cerâmicas de padrão geométrico formando losangos<sup>30</sup>, que se encarrega de constituir o volume único da composição exterior, unindo-se à platibanda contínua e prosseguindo após a quadrícula saliente (ou grelha retraída). Na outra elevação, voltada para a Rua Garibaldi (oeste), a quadrícula da fachada ocupou toda a extensão, apresentando um ritmo mais justo ao subdividir cada compartimento em dois módulos: uma solução que remetia à projetos como o Edifício Tracaril (1947, não

---

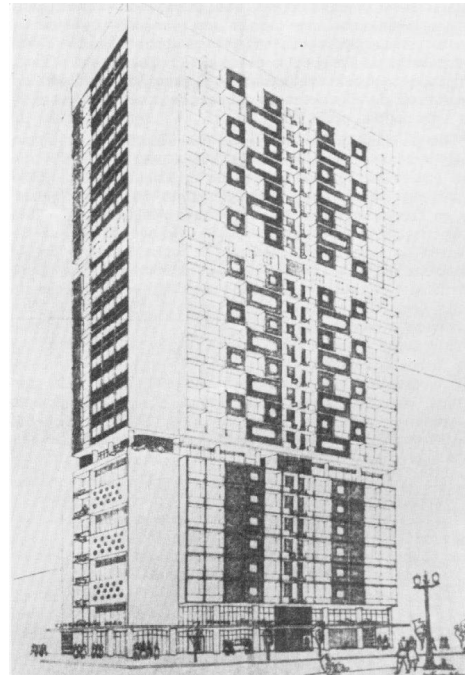
<sup>30</sup> Alterado em reforma posteriormente (Nota atual)



43



44



45

Figura 43: Planta do pavimento tipo do edifício Paglioli (1951), de Remo e José Irace. Fonte: Arquivo SMOV.

Figura 44: Fachadas do edifício Paglioli. Fonte: autor.

Figura 45: Perspectiva do projeto original do edifício Jaguaribe (1951), de Fernando e Luiz Fernando Corona. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 31.

construído) de Jorge Moreira. Nesta face, a “caixa corbusiana” demonstrou sua bidimensionalidade: as paredes laterais perpendiculares ao plano da fachada emolduraram a grelha unidas pela platibanda. Uma longa pérgula voltada para a lateral arrematou a cobertura com um sombreamento, onde foi posicionado o salão de festas coletivo.

O projeto original do Edifício Jaguaribe (1951), de Fernando Corona e Luís Fernando Corona<sup>31</sup> (1923-1977), apresentava diversos elementos próprios da arquitetura corbusiana carioca. O volume de esquina com 26 pavimentos utilizava o recurso dos pilares de secção circular destacados na base, através da estratégia de envidraçamento dos dois pisos que abrangeria. Um segmento de seis pavimentos sobre os pilares abrigaria atividades comerciais em torno do volume interior, ocupado pela sala de cinema; segmento cujas duas fachadas eram resolvidas de modo distinto: a mais extensa, voltada para a Avenida Salgado Filho, aplicaria uma grelha de sacadas em balanço projetada a partir de um plano de referência do grande volume – que na verdade era apenas um plano fechado vertical –, constituindo um recurso compositivo moderno semelhante à solução contemporânea utilizada no Edifício Paglioli. A fachada menor, por sua vez, apresentava uma alternância de pisos envidraçados e alvenarias perfuradas com círculos próximos, ao modo dos muros divisórios de Niemeyer entre as unidades do Centro Tecnológico da Aeronáutica (1947).

O corpo do prédio, composto pelo pavimento-tipo residencial, seria descolado da base elevada através de um pavimento em *pilotis*, ao modo da *Unité*, destinado ao conjunto de atividades condominiais; solução que foi mantida parcialmente no projeto definitivo. A fachada utilizava uma grelha de balcões em continuidade com a proposta da base; alguns deles fechados à semelhança da solução aplicada por Lúcio nos edifícios do Parque Guinle: cobogós emoldurando aberturas-janelas. Uma platibanda alta arremataria o volume, em continuidade com o plano fechado lateral; e a fachada menor deste corpo do edifício receberia janelas rasgadas horizontais. A planta baixa do pavimento-tipo acomodava três apartamentos semelhantes por piso: dois rebatidos simetricamente, na ala voltada para a Avenida Salgado Filho; outro idêntico, com acesso independente pela Rua Vigário José Inácio (fig. 45).

O projeto construído não apenas modificou o pavimento-tipo, como também propôs uma nova fachada ao conjunto, de inspiração *construtiva*: eliminava-se a variedade de elementos e tratamentos de fachada, substituídos por um sistema de balcões com guarda-corpos opacos separados por lâminas verticais; uma composição que apresentou laivos centrífugos extraídos do neoplasticismo, movimento exumado pelas vertentes *construtivas* emergentes nos anos cinquenta. O que apresentava como consequência a redução da porosidade presente na proposta original. O prazo extenso de construção pode justificar o novo tratamento mais sintético, com as cores fortes das pastilhas

---

<sup>31</sup> Filho do arquiteto autodidata Fernando Corona, graduado na segunda turma de arquitetura da Escola de Belas Artes, em 1950.

cerâmicas em substituição às tonalidades transparentes do “vidrotil”, consagradas pela fase heroica da arquitetura moderna brasileira; como também pela substituição da grelha de balcões. Houve ainda uma redução de seis para três pavimentos do corpo sobre a base do edifício construído, cuja composição de fachada adotou peitoris horizontais dominantes. O resultado foi um edifício sóbrio, mais identificado com as influências arquitetônicas da fase posterior, durante a qual foi concluído (figs. 46 e 47).

Localizado entre medianeiras, o Edifício Linck (1952) foi uma experiência pioneira da equipe formada por Bered, Kruchin e Veronese. O princípio gerador deste projeto consistiu em dispor as duas prumadas de apartamentos por andar em placas paralelas, criando uma planta baixa em forma de “H”; e orientando todos os cômodos principais para a frente e fundos, respectivamente. Os dois prismas autônomos foram unidos por um elemento de circulação condominial, o qual incorporou alguns compartimentos de serviços. A estratégia utilizada visava inverter a leitura da implantação tradicional com áreas internas de ventilação e iluminação, produzindo o efeito de *figura sobre fundo*: volumes autônomos associados, acomodados de modo contingente ao espaço do lote.

A composição formal do edifício apoiado sobre *pilotis* partiu de volumes opacos perfurados pelas aberturas. A fachada frontal recebeu uma grelha horizontal de balcões, que atendeu à necessidade de proteção solar da orientação norte. Esse artifício criou um plano virtual absorvendo as diferentes profundidades da fachada real, permitindo posicionar balcões junto à sala e ao dormitório principal; e distribuindo maior superfície aos dois dormitórios restantes. A solução, de linhas horizontais predominantes, foi resolvida de forma atípica, afastando-se do precedente da grelha ortogonal presente na arquitetura moderna brasileira debitária a Le Corbusier. O arranjo com predomínio de linhas horizontais começava a ser utilizado, a partir de antecedentes como a composição frontal do Banco Boavista (1946), de Niemeyer (fig. 48). Outros pormenores como a inclusão de um mural de pastilhas de vidro no ingresso, que se tornava comum aos edifícios a partir de então, seguia o exemplo de integração das artes à arquitetura, estimulado pela produção do centro do país após o caso do MESP.

O projeto inicial do edifício Santa Tecla (1953) teve a autoria do arquiteto Edgar Guimarães do Valle<sup>32</sup>, um profissional contratado no centro do País. A “placa-torre” de 23 pavimentos sobre um *pilotis* com ampla portaria, constituiu

---

<sup>32</sup> Não confundir com o arquiteto local Edgar Sirângelo do Valle. O autor do Santa Tecla integrou a equipe responsável pelos projetos modernos em Cataguazes, pequena cidade mineira onde surgiu o grupo literário moderno “Verde”, em 1927; grupo do qual fazia parte o intelectual Francisco Peixoto, industrial têxtil que encomendou sua casa a Niemeyer, em 1942. Em Cataguazes ocorreriam as primeiras experiências cinematográficas do País com Humberto Mauro. A edição especial de *L'Architecture D'Aujourd'Hui* (n.42/43, agosto de 1952) sobre a arquitetura moderna brasileira, apresentava uma residência e uma pequena igreja de autoria de Edgar Guimarães do Valle, ambas naquela cidade.

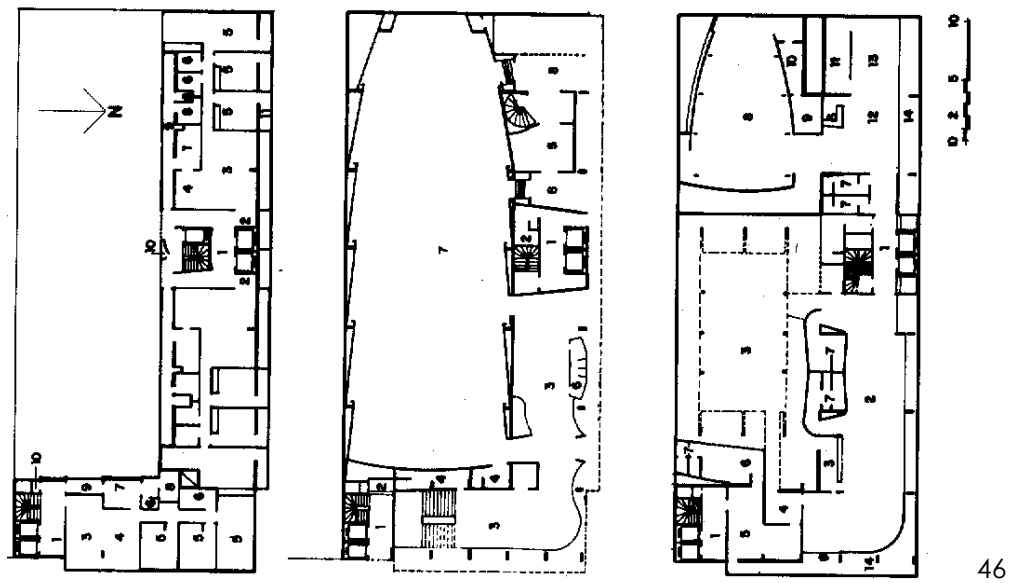


Figura 46: Plantas baixas do edifício Jaguaribe (1951), de Fernando e Luiz Fernando Corona. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 83.

Figura 47: Fachada definitiva do Jaguaribe. Fonte: autor.

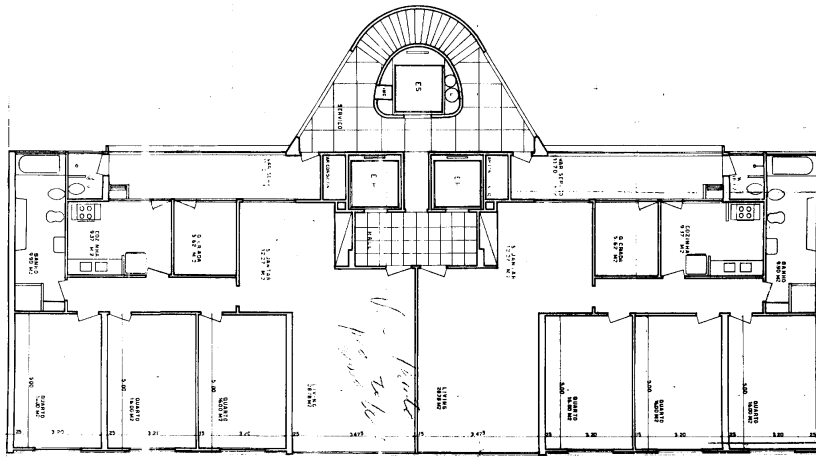
Figura 48: Fachada do edifício Linck. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 94.

uma experiência mais radical no sentido de contingência ao tecido urbano: afastou-se do alinhamento frontal, constituindo um volume puro no interior do quarteirão, repousado sobre uma plataforma de estacionamentos em subsolo que recriou o perfil horizontal no térreo. As duas empenas laterais sobre as divisas transmitiram a sensação de autonomia do volume ao terreno, seguindo uma solução que aproximava-se da utilizada na sede da Organização das Nações Unidas (1947), em Nova York: um resíduo da composição corbusiana resultante de sua contribuição ao prédio "Estilo Internacional". O volume vertical de secção triangular, que abrigou a escada, projeta-se sobre o corpo do edifício, ressaltando o eixo de simetria sobre a fachada do ingresso. A persistência deste elemento no projeto executado, conjuntamente com o partido e a malha geométrica da planta baixa, são resquícios do projeto original preservados (fig. 49). Um prédio de escritórios tratava de recompor a fachada da Avenida Independência em seu gabarito, no projeto original, sendo substituído pela garagem vertical construída.

Os apartamentos amplos e racionais do Santa Tecla tornaram-se um paradigma de conforto entre a comunidade local, o que repercutiu de forma tímida na prática: o conceito do grande edifício isolado enfrentou dificuldades para ser repetido, devido à possível escassez de lotes com capacidade semelhante; como também por conta do regime urbanístico implementado a partir de 1959, que passou a dificultar os grandes gabaritos em altura. Alguns edifícios repetiram o *tipo* inaugurado ao longo dos anos sessenta e setenta. A planta baixa enxuta e sistêmica do pavimento tipo, que resultava na rentabilidade do espaço interno, também não recebeu a repercussão merecida (fig. 50).

No Edifício Redenção (1955), Bered e Kruchin inauguravam a configuração efetiva do térreo com *pilotis*, no programa da habitação coletiva em lote de esquina; solução aplicada de modo engenhoso: o piso do pavimento de ingresso foi elevado acima do nível do passeio, proporcionando uma oportuna privacidade ao ambiente, aliando-se à acomodação da garagem semienterrada. O partido periférico adotado cometeu um deslize ao utilizar condenável área de ventilação interior. Uma falsa "caixa" compositiva corbusiana organizou a composição das fachadas, as quais não dispuseram do sombreamento produzido por varandas, sacadas ou grelhas. As elevações utilizaram-se da continuidade das janelas, cuja cadência foi imposta pela interrupção das paredes divisórias; e os peitoris receberam ritmados retângulos coloridos em baixo relevo: neste caso, a "renda" perfurada de outras ocasiões resumiu-se a um "bordado" aplicado, explorando o efeito ótico de recursos geométricos tipicamente *construtivos*. As persianas de madeira ejetáveis contribuem para o condicionamento dos cômodos, produzindo um relevo do qual a fachada se ressentia. O corpo maciço do edifício contrasta com a base porosa e o efeito plástico final foi sóbrio e satisfatório. A garagem no subsolo tratou de suprir a invariável carência de estacionamentos dos edifícios do período (fig. 51).

49



50



51

Figura 49: Planta original do pavimento tipo, do edifício Santa Tecla, posteriormente modificada pela ampliação da sala e acréscimo de um dormitório e sanitário. Fonte: Arquivo Público Municipal.

Figura 50: Fachada do edifício Santa Tecla (1953), cujo projeto original foi de Edgar Guimarães do Valle. Destaque para o volume da escada e as empenas laterais. Fonte: autor.

Figura 51: Edifício Redenção (1955), de Emil Bered e Salomão Kruchin. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 122.

O Edifício Salomão Lochpe (1955), de Léo Grossman (1932), constituiu um exemplo peculiar de prédio de apartamentos em esquina. O lote estreito acomodou uma placa com menos de sete metros de profundidade, atingindo os 35 metros de testada e uma altura de 12 pavimentos-tipo além do térreo; proporcionando uma dimensão quase quadrada à fachada do corpo em balanço sobre a base recuada. Uma usual estrutura de pilares destacou-se timidamente na base, entre as aberturas das lojas e sobre a portaria envidraçada. Os dois apartamentos por piso distribuíram seus compartimentos ao longo da fachada (com exceção dos sanitários), único contato com o exterior. As paredes divisórias perpendiculares à fachada impuseram o ritmo horizontal, acomodando simultaneamente persianas, vazios de balcões e cobogós de serviços no interior da quadrícula estabelecida. Os guarda-corpos foram segmentados pelos septos verticais que denunciam as divisões internas; peitoris e vigas alinhadas ao plano exterior emolduram os planos recuados. A fachada estreita voltada para a rua da República foi mantida cega, ao modo das composições corbusianas utilizadas em programas institucionais; solução que começava a ser utilizada em edifícios residenciais e comerciais em São Paulo, como Nações Unidas (1953), de Abelardo de Souza, a partir do precedente do Louveira, de Vilanova Artigas (fig. 52).

O Edifício Armênia (1955), de Ari Mazzini Canarim (1930-1992), consistiu num exemplo da adoção literal das premissas da Escola Carioca na arquitetura moderna local. A fidelidade aos princípios hegemônicos e a qualidade da proposta, rendeu-lhe uma medalha de bronze no 1º Salão de Arquitetura do Rio Grande do Sul (1960). Na base, pilares em destaque simulam um pavimento *pilotis* ocupado, conciliando duas lojas no térreo. Os 14 pavimentos-tipo proporcionaram esbelteza ao corpo do edifício, que utilizou um falso volume unitário corbusiano como matriz compositiva: a dimensão maior simulou duas superfícies paralelas contínuas, o que não ocorreu internamente; a sala e um dos dormitórios de cada apartamento foram envidraçados e avançaram em balanço para fora do plano opaco, como que rompendo a superfície; e as vigas transpuseram sua função básica, tornando-se um elemento extrovertido. A superfície envidraçada apresentava uma sequência de saliências e reentrâncias no projeto original, que foi abandonada. A fachada menor, voltada para a Praça Júlio de Castilhos, protegeu-se da orientação oeste através do recurso de uma longa varanda estreita, guarnecida por brises e painéis de venezianas em guilhotina; o recurso carioca que provinha da tradição, criando um colchão de ar entre o compartimento e o exterior. A cobertura foi arrematada com uma usual pérgula em balanço (figs. 53).

O Edifício Ouro Verde (1957), de Mauro Guedes de Oliveira (1927-2004), foi outra experiência que adotou uma fórmula muito inspirada na extroversão formal e porosidade típicas da Escola Carioca. Neste caso, no entanto, abandonava-se uma estratégia de aplicação literal de elementos e soluções, dando lugar à recriação dos mesmos a partir de decisões pessoais. O resultado

foi uma arquitetura que se expôs a riscos pelas formas gratuitas utilizadas – de modo semelhante aos edifícios de Artacho Jurado em São Paulo –, mas que gerou interesse através dos contrastes entre os diversos tratamentos e sombras produzidas. Além do pavimento em *pilotis* da base, explorando o efeito de suspensão, havia um segundo pavimento em *pilotis* descolando o corpo do prédio do grande apartamento de cobertura; uma espécie de jardim suspenso deste que foi fechado de forma precária, posteriormente, desfigurando o conjunto. Essa transição efetuada a partir de sombra contou com o auxílio de vigas soltas e pérgulas sobre o perímetro do pavimento tipo, criando formas extrovertidas incomuns à arquitetura local.

O terreno em declive teve sua base reconstituída no nível da Rua Duque de Caxias, através de um subsolo que emergiu no declive da rua lateral, revestido com pedras. O corpo do bloco de esquina sobre *pilotis* representou uma solução univolumétrica aparente. Na elevação frontal para a Rua Duque de Caxias, um requadro fino de alvenaria emoldurou grelhas quebra-sol sobre as janelas das extremidades, destacando o envidraçamento amplo ao centro da fachada. Na lateral, um plano opaco de alvenaria articulou as duas elevações, a partir do qual se sobressaiu uma grelha de composição em balanço, que denuncia os compartimentos: os peitoris são revestidos com pastilhas de vidro escuras, que nos dois módulos do centro modificam-se em função dos balcões, tornando-se guarda-corpos com uma fenda inferior longitudinal. O eixo simétrico da planta baixa se encontra no centro dessa elevação e o prédio se afasta da divisa posterior, proporcionando àquela fachada um arranjo idêntico ao frontal. A solução pitoresca do ático rompeu com a composição estática do pavimento tipo (fig. 54).

O Edifício José Pilla (1957), da autoria de Max Warchawsky (1926) e Moacir Marques (1930), foi mais um exemplo em que ocorreram citações às obras hegemônicas da arquitetura moderna brasileira. Neste caso, no entanto, os autores enfrentaram dificuldades para resolver a planta tipo de forma convincente. Para acessar três apartamentos confortáveis por pavimento através de uma única circulação vertical, os autores tiveram que utilizar uma área interna de ventilação e iluminação; uma medida radical de economia que já havia sido utilizada no Edifício Redenção, e que não condizia com os enunciados modernos (fig. 55).

A configuração da esquina exterior é um dos pontos destacáveis do projeto, onde surgem citações à Niemeyer através do uso dos seus personalíssimos pilares bifurcados em “V”. Lojas ocupam a testada da avenida, com exceção de uma faixa lateral onde um *pilotis* residual conduz ao ingresso, no qual alarga-se criando um rico espaço. O corpo do prédio mesclou duas soluções compositivas. Na fachada voltada para a Avenida Independência surge uma lâmina lateral junto à divisa, própria dos envoltórios compositivos corbusianos, da qual parte uma sucessão de faixas horizontais em forma de





52



53



54



55

Figura 52: Edifício Salomão Ioschpe (1955), de Léo Grossman. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 124.

Figura 53: Edifício Armênia (1955), de Ari Mazzini Canarim; um exercício fiel ao nativismo carioca. Fonte: autor.

Figura 54: Edifício Ouro Verde (1957), de Mauro Guedes de Oliveira. Fonte: autor.

Figura 55: Edifício José Pila (1957), de Max Warchawsky e Moacir Marques, com seus pilares bifurcados em "V", no ingresso, provenientes da obra de Niemeyer. Fonte: autor.

“pente”, com peitoris baixos dimensionados a partir dos balcões. O envoltório dissolve-se na extremidade oposta e o limite do vértice é reconstituído através de uma sequência dentada de balcões em balanço, cuja forma denuncia as duas diferentes geometrias dos alinhamentos sobrepostas da planta baixa. Na fachada lateral, outra grelha horizontal em balanço rompe o plano: nesse caso a composição foi organizada a partir das paredes do edifício. Os artifícios corbusianos iniciais originavam novos esquemas compositivos virtuosos. A pintura posterior modificou a intenção inicial da composição, que demonstrou possibilitar novas oportunidades de organização do conjunto.

O Edifício Porto Alegre (1958), de Bered e Kruchin, constituiu uma solução em esquina de características particulares. O ângulo agudo do lote enfrentado colocou à prova a flexibilidade e abrangência do sistema compositivo utilizado. Os fragmentos do arcabouço recortado mantiveram a unidade da “caixa” de origem, que se encontra suspensa sobre o *pilotis*. Parte do pavimento térreo foi reservada para lojas. No corpo do edifício, os dois planos laterais mantiveram-se unidos no vértice pelos peitoris dobrados dos balcões. Cobogós e planos horizontais coloridos complementaram a composição exterior sóbria, que usufrui de certa atemporalidade por esta característica. As novas plantas baixas otimizadas para apartamentos compactos de um e dois dormitórios também eram sedimentadas nesse momento, passando a persistir como solução ideal nas décadas seguintes: um ingresso junto à cozinha e os dormitórios segregados com o banheiro através de uma circulação (fig. 56).

O Edifício Rio Grande do Sul (1958), da mesma parceria, é um exemplo diferenciado sob diversos aspectos deste período que findava. Nele era tratado de modo inaugural o tema do apartamento luxuoso moderno de grandes dimensões, com uma unidade por pavimento. A solução acentuava sua excepcionalidade, a partir da decisão de afastar o volume das divisas: da mesma forma, outros prédios luxuosos de arquitetura tradicional já haviam adotado a solução isenta, como o Edifício Querência (1950) na mesma avenida; exemplos que apresentavam um partido muito similar, posicionando a circulação vertical no centro da planta-tipo e criando uma circulação periférica a esse núcleo, interligando a ala íntima aos serviços. O logradouro comercial impôs o aproveitamento do térreo com lojas, apelando para o destaque dos pilares de secção elíptica da fachada, como forma de transmitir o conceito de suspensão ao conjunto: os quatro pilares frontais realçam a projeção da torre, criando um pórtico tripartido na base (fig. 57).

A composição volumétrica partiu de um conceito determinante, explorando o contraste estabelecido entre o prisma frágil – composto pela sobreposição de salas de estar envidraçadas e floreiras periféricas – e o robusto volume opaco que acolhe os demais compartimentos. As grandes salas de estar transmitiram o conceito de independência estrutural, apresentando os quatro pilares de secção reduzida e circular contra o amplo envidraçamento contínuo.

56



57

Figura 56: Edifício Porto Alegre (1958), de Emil Bered e Salomão Kruchin. Fonte: autor.

Figura 57: Edifício Rio Grande do Sul (1958), de Emil Bered e Salomão Kruchin. Fonte: Eneida Ripoll Ströher, "Emil Bered: seis edifícios", revista *ARQUITEXTO* p. 67.

### (OS EDIFÍCIOS COMERCIAIS)

O exemplo precursor do Edifício Formac (1952) deu início à construção de uma série de prédios comerciais modernos, concentrados inicialmente na região central da cidade. A maior parte deles deteve-se no cumprimento de demandas funcionais, com aberturas horizontais explorando ao máximo o intervalo entre medianeiras dos lotes, apresentando térreos ocupados integralmente por lojas, com exceção das portarias.

O Edifício Tannhauser (1953), de Emil Bered, destacou-se a partir da implantação em lote privilegiado de esquina. A extensa fachada voltada para a Praça Rui Barbosa proporcionou uma solução marcante, através de uma grelha homogênea de efeito multiplicativo que parece ampliar suas dimensões. A composição da fachada, a partir de módulos verticais, foi neutralizada com o acentuamento da horizontalidade dos peitoris contínuos e vigas largas entre os pavimentos. A fachada lateral reservou espaço para uma sequência de aberturas junto à divisa, evidenciando o plano opaco que estabeleceu a transição entre elas. A platibanda alta apresentou continuidade com esses planos laterais à grande fachada, constituindo deste modo o recurso compositivo usual do período. A base, ocupada por lojas, não conseguiu a mesma elegância de soluções residenciais, por conta da marquise que separou térreo e sobreloja, produzindo um efeito de achatamento. O trabalho recebeu medalha de bronze no 1º Salão Pan-Americano de Artes, realizado na cidade em 1958 (fig. 58).

O Edifício Annes Dias (1955) foi projetado pelo arquiteto argentino Armando D'Ans, um veterano que já havia concebido o inusitado barco-restaurant "Pampa", stand daquele país na Exposição de Paris, no distante ano de 1937.<sup>33</sup> Radicado à época em São Paulo, foi comissionado pelo Banco Lar Brasileiro para o projeto. Resolveu com habilidade a difícil contingência geométrica, criando uma quadrícula de proporções delicadas na fachada, que correspondeu à divisão das salas: o envidraçamento máximo prenunciava uma identificação com o Estilo Internacional corporativo emergente. Entretanto, uma moldura opaca contornou a fachada curva, resultante do aproveitamento dos vértices pelos sanitários, como um *poché*: claros sinais de uma formação acadêmica no enfrentamento de questões de projeto. Estas intervenções de arquitetos estrangeiros ou do centro do País contrastaram com as soluções dos profissionais graduados na cidade; composições homogêneas atingidas a partir de um repertório acadêmico de soluções e elementos delimitados (fig. 59).

### (AS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES)

As residências Casado d'Azevedo (1950) e Israel lochpe (1953), de Holanda Mendonça e Graeff respectivamente, foram dois raros exemplos de projetos de casas modernas que dispuseram de orçamentos mais confortáveis

---

<sup>33</sup> Revista *Arquitetura e Urbanismo* nº3, maio/junho de 1938, p. 216.

58



59

Figura 58: Edifício Tanhauser (1953), de Emil Bered. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 110.

Figura 59: Edifício Annes Dias (1955), autoria do arquiteto argentino Armando D'Ans. Fonte: autor.

nos anos iniciais da década. Naquele momento ainda persistia o gosto pelo *californiano* e por outras formas tradicionais; uma variedade que incluía *palacetes* com reminiscências clássicas, cuja extremidade abrigava fachadas com frontões de templos aplicados: atitude proveniente do neopaladianismo americano, transmitido através do sucesso do filme “*E o vento levou*”. Além das residências modernas projetadas pelos dois pioneiros, uma pequena parte da produção local inspirou-se na Escola Carioca, nessa primeira fase. O restante dos exemplos modernos produzidos no período se encaminhou para soluções onde prevaleceu o pragmatismo, se desincompatibilizando daquelas premissas formalistas hegemônicas.

Gradualmente, outros profissionais transitaram por uma prática moderna. O veterano autodidata Fernando Corona foi autor da Residência Guilhermino César (1950), uma casa influenciada pelo *nativismo carioca* a partir de recursos epidérmicos, como a fachada inclinada do pavimento superior e os treliçados de madeira no guarda-corpo da varanda frontal. Solução recuperada da tradição tropical brasileira, as treliças miúdas estabeleciam uma analogia com os muxarabis. A apropriação destes elementos tradicionais pela arquitetura moderna, representando um caráter regional, tinha origem na criação da “teoria de uma tradição”<sup>34</sup>; o que refletia a ingenuidade da proposta: os muxarabis não estiveram presentes na tradição sulina, salvo algumas “rótulas” simples (tampas de treliças miúdas) sobre as aberturas, como relataram viajantes como Arsène Isabelle.<sup>35</sup> O arranjo espacial da casa copiava desajeitadamente soluções da Escola Carioca, dispondo uma ala de serviços paralelamente ao prisma principal, à reminiscência dos compartimentos de serviços da casa tradicional brasileira. Solução habilidosamente utilizada por José Bina Fonyat e Tercio Pacheco para a casa de campo Antero de Carvalho (1954), publicada por Mindlin em *Arquitetura moderna no Brasil*; e que provinha, em última análise, daqueles projetos seminais nativistas que decompunham os volumes em alas paralelas autônomas (fig. 60).

Além destes, a produção de arquitetura moderna devia-se ao grupo de jovens arquitetos que começavam a formar uma clientela, captando projetos residenciais com orçamentos reduzidos; que resultaram em casas menores e contingentes aos lotes, como a Residência Ernesto Valdez (1951) de Carlos Fayet: uma casa térrea cuja horizontalidade era acentuada pela platibanda estreita, que, unificada aos planos laterais das extremidades, criava um pórtico sobre a fachada recuada. Se a composição possuía resquícios corbusianos, esta horizontalidade arraigada ao solo não tinha precedentes nele. A organização interior apresentava uma setorização das funções, com os três dormitórios

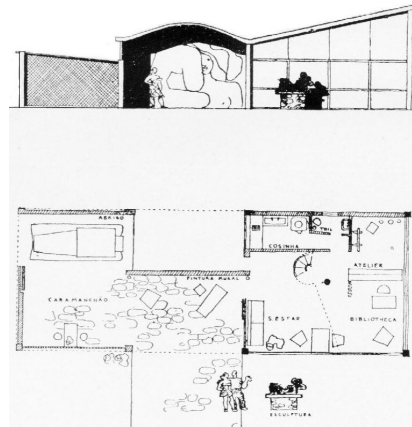
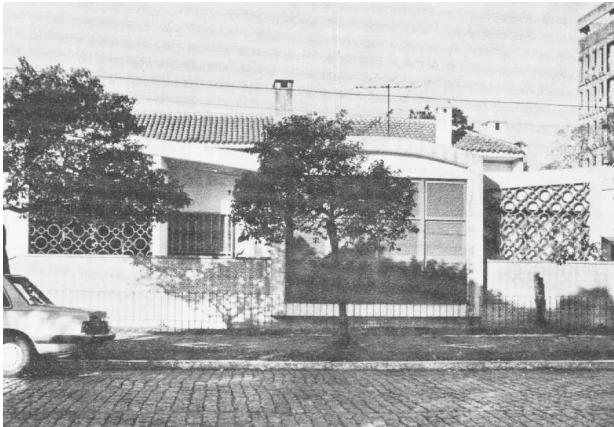
---

<sup>34</sup> Como José Artur Frota definiu a questão em sua Tese Doutoral (1998, p. 7).

<sup>35</sup> Isabelle (1983, p. 58) descreve o aspecto da cidade em 1834, na qual percebe o predomínio de construções novas apresentando balcões “de ferro bem recortado”, e a curiosa presença de “ligeiros arcos” sobre os mesmos, destinados para “na época de calor, neles colocar-se uma tolda festonada”.



60



61,62



63

Figura 60: Casa Guilhermino Cezar (1950), de Fernando Corona, com o balcão inclinado ao modo de Niemeyer, o guarda-corpo com treliças miúdas de madeira e a cobertura de telhas "capa-e-canal" próprios do *nativismo carioca*.  
Fonte: autor

Figura 61: Casa Cândido Norberto (1952), de Luiz F. Corona e Carlos M. Fayet.  
Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 99.

Figura 62: Estudo para a casa de Oswald de Andrade (1939), de Oscar Niemeyer.  
Fonte: revista *Arquitetura e Urbanismo* nº3 (maio/junho de 1939), p. 503.

Figura 63: Casa do artista plástico Danúbio Gonçalves (1956), de Nelson Souza.  
Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 138.

alinhados para os fundos e um pátio pergolado integrado à área social. Percebe-se, no caso, um “filtro moderno” sobre o arranjo pragmático da planta baixa de pequenas proporções.

Na residência Samuel Madureira Coelho (1952), projetada por Fayet e Luiz Fernando Corona, repetiu-se o diagrama elementar da experiência anterior: a área social colocada à frente e conectada a um jardim interior, cozinha e serviços no centro, e os dormitórios alinhados para trás. Como variante, uma cobertura de fibrocimento com inclinação para a frente estabeleceu uma identificação com os arquétipos tradicionais. Outra residência da mesma dupla com semelhantes proporções, porém, se destacaria pela influência da Escola Carioca: a casa Cândido Norberto (1952); um trabalho visivelmente inspirado no projeto não construído da casa Oswald de Andrade (1938), de Oscar Niemeyer. A abóbada, à semelhança da Casa Monol de Le Corbusier, havia sido associada à cobertura em “borboleta” de Errázuris por Niemeyer. O modelo recuperado incorporava ainda a fachada inclinada típica do arquiteto carioca, “os ladrilhos à guisa de azulejos”, os cobogós e treliçados de madeira nativistas; porém, a continuidade espacial interior presente no modelo referencial havia desaparecido (figs. 61 e 62). A organização interna desfrutou de maior liberdade que as casas anteriores, graças ao lote de esquina; no entanto, o diagrama básico mantinha um zoneamento similar ao daquelas.

A residência Danúbio Gonçalves (1956), de Nelson Souza (1925), pode servir como exemplo de outra solução que passava a ser adotada no período, o sobrado moderno. Apresentou uma cobertura tradicional em telhas “capa-e-canal”; pavimento térreo com formas mais livres e perímetro retraído em relação ao pavimento superior, à reminiscência de *pilotis*; pavimento superior envolvido por uma caixa compositiva, estabelecendo limites regulares virtuais ao conjunto; e volumes destacados do corpo principal, expressando funções diferenciadas como circulações e sanitários; entre outros aspectos. A figuratividade perseguida, que remetia a imagens tradicionais, refletia os postulados doutrinários de um Realismo Socialista que Nelson Souza compartilhava com Demétrio e Graeff; o que constituiu o motivo da divergência do grupo de esquerda local com Vilanova Artigas (fig. 63).

## MONUMENTOS E PROGRAMAS ESPECIAIS

A arquitetura moderna local encontrou melhores condições de realização formal nos edifícios institucionais e religiosos, sem dúvida. O necessário caráter representativo dessas construções, as oportunidades permitidas pelos programas e menores restrições econômicas impostas, proporcionaram condições distintas das oferecidas aos edifícios projetados e construídos dentro de regras de mercado. A possibilidade da aplicação de *pilotis*, da estrutura independente destacada das paredes de vedação, a planta livre, os espaços generosos e fluidos, a fachada independente com janelas rasgadas ou envidraçamentos amplos, os recursos de proteção solar, os materiais nobres e o



refinamento dos detalhes, destacam-se como vantagens disponibilizadas. Porém, o fator mais relevante foi a autonomia ao tecido homogêneo perseguida nesses projetos, o desejo de atingir destaque através de formas puras isoladas, que se refletiu nos partidos adotados. Um destaque que foi viabilizado em pela implantação em áreas mais amplas, algumas ocasiões, como os casos do Aeroporto Salgado Filho, dos hospitais Fêmima e de Clínicas; ou pela ocupação de terrenos cercados por espaços públicos, como ocorreu com o Palácio da Justiça e o Tribunal de Contas.

O projeto do Aeroporto Salgado Filho (1950), da autoria de Nelson Souza, inaugurou a aplicação de postulados e soluções modernas em edifícios públicos na cidade. Nada mais apropriado para a ocasião que um programa tipicamente moderno: a ampla experiência sobre aeroportos acumulada à época contava com pouco mais de duas décadas. Dentro da experiência referencial, era natural que o arquiteto recém graduado tomasse como precedente exemplar o Aeroporto Santos Dumont (1938) dos Irmãos Roberto, a partir da influência exercida pela arquitetura carioca sobre as regiões periféricas brasileiras naquele momento. Afinal, havia um reconhecimento internacional do edifício, chegando a ser avaliado por Henry-Russell Hitchcock, em 1955, como "talvez o aeroporto mais atraente do mundo" (Hitchcock: 1955, p. 31).

Nesse caso, a questão referencial incluiu desde as imagens amplamente divulgadas do projeto vencedor do concurso, até a versão definitiva inaugurada em 1944, incluindo a intermediária com as modificações impostas à concepção vitoriosa. A proposta dos Irmãos Roberto sofreria amplos ajustes quando transposta para a versão executiva (1938), bem descritos por Comas (2002, p. 249-253):

"As mudanças são substantivas. O pórtico secundário se recurva, na linha da caixa de escada do Pavilhão Suíço ou do Palácio do Littorio de Terragni. O quadriculado das fachadas oeste e norte se troca por lâminas verticais fixas. A torre de controle se desloca para a extremidade norte, como no projeto de Correa Lima. Elimina-se a indentação da fachada da pista. Sua base é agora limitada por uma fileira de vinte e seis colunas iguais. Dezenove se postam do lado esquerdo e sete do lado direito da vidraça saliente do saguão, correspondente à omissão de sete colunas. O terraço do restaurante traspassa seis colunas do lado esquerdo, continuando a equilibrar a torre de controle em nova posição. A estrutura se regulariza, com três naves longitudinais de 6.20 metros de largura e duas intermediárias de 8.20 metros. O papel do sistema colunar como definidor de planos e sequências espaciais é realçado."

Uma versão que seria igualmente modificada durante a execução da obra, "notavelmente simplificada da concepção original dos Roberto, que incorpora ideias do projeto de Correa Lima e sua equipe". O edifício finalizado tomaria a forma de uma estoa, como definiu Comas, uma longa barra de caráter clássico guarnecida por colunas. As reentrâncias e saliências

desapareceriam definitivamente, como o pórtico de ingresso destacando-se do volume principal. E na fachada voltada para o embarque, restaria somente a torre com planta em forma de ogiva do projeto inicial, rompendo a linearidade do conjunto.

A solução adotada no Salgado Filho parece de fato inspirar-se no antecedente carioca, a partir da trama de pilares circulares pautando o projeto e configurando um longo prisma de duas naves. Da mesma forma utilizada no referencial, foram aplicados intercolúnios menores no sentido longitudinal e mais longos no sentido transversal. Neste caso, porém, um trecho do prisma foi interceptado pelo alargamento da planta baixa, correspondente a cinco intercolúnios: um corpo de base quadrada que se sobrepôs à planta pavilhonar, numa composição semelhante à proposta idealizada pelos Roberto; porém aqui o volume avançou sobre a fachada do embarque (fig. 64).

A diferenciação da planta no setor foi transmitida à fachada frontal (noroeste) linear, indicando o ingresso: os seis pilares circulares destacam-se do restante como um propileu disposto assimetricamente sobre a fachada, emoldurando o ingresso envidraçado de duplo pé-direito. Os intercolúnios restantes, de mesma dimensão, tornam-se pilastras engastadas na fachada. Nestes trechos surgem marquises que interceptam os dois níveis interiores: o tramo superior recebe brises verticais de alvenaria que neutralizam a marcação do ritmo das colunas, acentuando a hierarquia do ingresso. A superfície da fachada intercala planos vedados com grandes envidraçamentos, contrastando com a solução carioca, onde as colunas estão destacadas da fachada, justapostas sobre as paredes ou soltas sobre reentrâncias – porosas – dos ingressos: aqui a porosidade do precedente desapareceu. Se no caso carioca um longo prisma de dois pavimentos repousa sobre os pilares, protegido pela grelha quebra-sol suspensa sobre a fachada; no caso local os pilares vencem toda a altura útil do pavilhão, arrematados por uma platibanda-cornija que se unifica aos planos cegos dispostos nas extremidades (fig. 65).

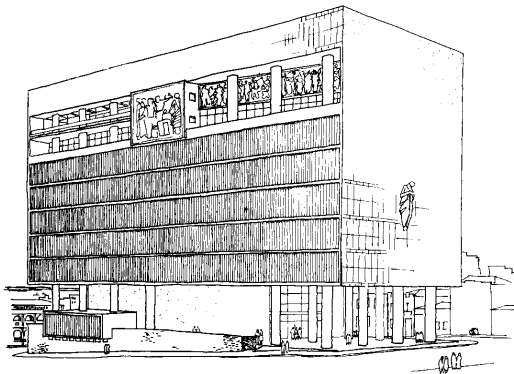
Na fachada interior (sudeste), um pórtico longo envidraçado é formado pela platibanda e os pilares circulares do prisma pavilhonar, cuja linearidade é rompida pelo volume dilatado que avança sobre o embarque. A intersecção dos sólidos é visível: um pouco mais alta, a platibanda mantém a leitura do pavilhão como volume principal. Um outro volume escalonado torna-se o pedestal para uma típica torre de controle aéreo do período. Do mesmo modo que o precedente carioca, o perfil clássico da composição salienta-se, alcançado através da cadência dos pilares esbeltos sobre a fachada do grande prisma horizontal, à reminiscência de colunata de ordem colossal. Se o singelo exemplo local não atingiu nem parte da majestade, elegância e esmero construtivo daquela “máquina Partenon”, com suas colunas revestidas em mármore; pelo menos apresentou uma inequívoca correção no manuseio de uns poucos elementos, atestando a eficiência da sintaxe moderna aplicada.



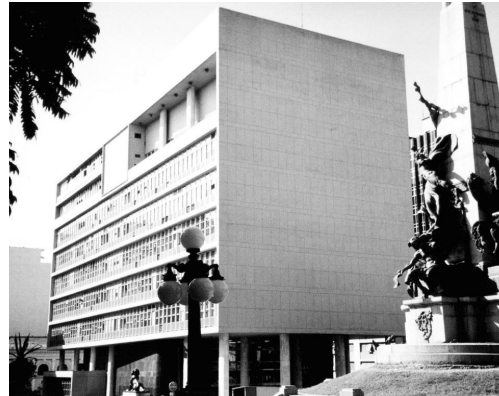
64



65



66



67

Figuras 64 e 65: Fachadas frontal e posterior originais do aeroporto Salgado Filho (1950), de Nelson Souza. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 29 e 65.

Figura 66: Perspectiva do projeto original do Palácio da Justiça (1953), de Luiz F. Corona e Carlos M. Fayet. Fonte: revista *ESPAÇO-Arquitetura* n.1, p. 4.

Figura 67: Aspecto do Palácio da Justiça antes da reforma efetuada em 2003. Fonte: autor.

O Palácio da Justiça (1953) resultou de um concurso público de projetos, vencido pela parceria entre Luiz Fernando Corona e Carlos M. Fayet. O terreno destinado ao projeto era ocupado anteriormente pelo edifício neoclássico gêmeo ao Teatro São Pedro, destruído por um incêndio. O lote constituía um pequeno quarteirão cercado pelo logradouro público, contingência que se tornou decisiva quanto ao partido adotado: pela primeira vez colocava-se a questão do edifício público moderno em contexto urbano denso, porém não inserido na continuidade de quarteirões tradicionais. A concepção vencedora constituiu um exercício obediente à sintaxe corbusiana consolidada quase duas décadas antes. A eficiência da “cartilha” também ficou demonstrada através da superação das questões funcionais e construtivas, atingindo o caráter representativo necessário, o que os autores denominaram à época “expressão arquitetônica”<sup>36</sup>.

A geratriz do Palácio foi a invariável “caixa rompida” corbusiana. No entanto, a proporção carecia da esbelteza habitual: a altura da secção não chegou a atingir 1,5 vezes a largura, o que resultou no aspecto robusto do corpo do edifício, amenizado pelos *pilotis* de duplo pé-direito na base. Esta, por sua vez, apresentou os pilares retraídos sobre o corpo em balanço nos quatro sentidos. Um grande volume curvo destacado em granito negro abrigou saguão e “tribunal do júri” na base, segmentando os *pilotis* em dois trechos: o tramo dianteiro com oito pilares ovais configurou um pórtico tripartido ao modo clássico, o que não constitui nenhuma novidade, pois estas analogias com a tradição emergem reiteradas vezes na arquitetura moderna. As duas fachadas dos pavimentos-tipo receberam o mesmo tratamento, com as faixas horizontais dos entrespisos separando os pavimentos envidraçados; afinal, o *brise-soleil* vertical previsto não chegou a ser aplicado (figs. 66 e 67). A qualidade dos materiais especificados, como os revestimentos em pedra, garantiu a perenidade do edifício como acervo respeitável através das décadas.

O ático apresentou outro desenvolvimento próprio significativo: os dois últimos pavimentos abrigaram funções diferenciadas, como o “tribunal pleno”, as duas “câmaras reunidas” e um bar/restaurante. As diferenciações programáticas foram explicitadas exteriormente, gerando espaços hipostilos, cuja aparência foi definida por aberturas envidraçadas e grandes painéis em alto relevo; e superfícies recuadas do plano de fachada, explorando a dramaticidade das sombras incidentes. A grande inovação consistiu em submeter o coroamento proposto à univolumetria da solução. O aspecto mais contraditório do projeto ficou por conta do ingresso perpendicular ao volume: os planos cegos laterais sempre representaram situações secundárias, sendo que agora um deles recebia uma conflitante função de fachada, tornando-se o anteparo de uma escultura da justiça proposta, que seria aplicada meio século depois pelo próprio Fayet.

O Hospital Fêmina (1955), da autoria de Irineu Breitman, recebeu o

---

<sup>36</sup> Revista ESPAÇO-Arquitetura, n.1, pág.5.

destaque do tecido que merecia como equipamento especial, graças ao amplo terreno de aproximadamente 6.000 m<sup>2</sup> sobre o qual foi implantado. O longo e esbelto bloco principal onde foram acomodados os leitos, berçários e postos de enfermagem, foi posicionado a uma distância superior a 25 metros do alinhamento, originando um adro frontal arborizado. Esta medida adotada reforçou sua leitura como bloco isolado, apesar do pequeno afastamento das divisas, reiterando o *status* do edifício dentro do tecido. Um outro bloco posterior horizontal, correspondente ao gabarito da base e paralelo a ela, abrigou o centro cirúrgico, laboratório, ambulatório e outros equipamentos.

O ingresso do Hospital ocorreu através de *pilotis* de pé-direito duplo, repousado sobre a plataforma que cobriu o subsolo recompondo o perfil do terreno em declive; naquele nível encontram-se equipamentos de apoio, como cozinha, lavanderias, oficinas, caldeiras, depósitos e geradores. O saguão envidraçado de dupla altura possui um mezanino de formas curvas, que remete à bem-sucedida arquitetura moderna brasileira. A invariável caixa periférica regeu a composição do volume principal e as faixas horizontais foram dominantes no tratamento da fachada: paralelamente aos peitoris há um elemento fino que segmentou as janelas em duas partes, reforçando a horizontalidade da composição sem tirar-lhe leveza. O arranjo se preveniu contra a monotonia proveniente da homogeneidade, através de um artifício simples: a diferenciação de um trecho assimétrico correspondente aos berçários, criando um setor mais envidraçado (figs. 68 e 69).

O Tribunal de Contas (1956) teve suas feições originais definidas pelo projeto de Jayme Lompa (1923-1983). Posteriormente, sofreu um primeiro acréscimo harmonioso sob a autoria de Emil Bered, recebendo um pavimento extra. Ampliações recentes acabaram por comprometer definitivamente suas formas originais. Configurado como um pequeno quarteirão retangular cercado por logradouros nos quatro lados, o lote destinado ao prédio permitia a adoção de um partido aditivo; no entanto era aplicada novamente a composição unitária. Uma "casca" periférica continente definiu o prisma original de proporções horizontais, apoiado sobre o *pilotis* de ingresso. Uma planta baixa de formas livres definiu a ocupação do térreo em *pilotis*, cujo hall público avançou para fora da projeção dos pavimentos suspensos. No corpo do edifício, as fachadas abriram-se inteiramente nos dois sentidos opostos mais amplos: a orientada para leste expôs as janelas contínuas, enquanto a fachada oeste foi protegida por brises verticais (figs. 70 e 71).

A indiferenciação entre a espessura da platibanda e dos outros lados do invólucro da forma original, prenunciava uma modificação nos rumos da sintaxe instituída, afastando-se de ideias canônicas como base-corpo-ático. O fato mais significativo do partido adotado, entretanto, foi o expediente utilizado por Lompa para apropriar-se da solução tipo "caixa rompida", neste difícil equacionamento entre o programa e o partido adotado: a horizontalidade do volume não condizia com a forma de "favo" originária, empecilho que foi superado através de engenhoso artifício. A planta, com três naves definidas

pelas linhas de pilares, foi seccionada nas empenas por um rasgo transparente; o que permitiu a leitura como associação de dois blocos laminares esbeltos: o prisma tornava-se a ilusória aproximação de duas “caixas” paralelas.

O Edifício-Sede da Companhia Carris Porto-alegrense (1957), de Moacir Marques e Rodolfo Matte, reiterava a sintaxe instituída pelos arquitetos locais. Ao constituir a esquina de um quarteirão contínuo, assumia a condição de tecido urbano, adotando uma postura compositiva semelhante à utilizada pelos edifícios residenciais do período. Alguns pilares sobrepostos ao perímetro do térreo aludiam ao pavimento térreo em *pilotis*. O corpo do prédio de quatro pavimentos utilizou uma composição a partir de um sólido opaco, configurado através da platibanda em continuidade com o plano lateral fechado. Na fachada menor, voltada para a Avenida João Pessoa, uma grelha horizontal recobriu toda a superfície, sustentando os *brises* verticais sobre as janelas em *longueur*, elemento que foi revestido com a mesma cerâmica do corpo, mas em cor diferente. Um desencontro mínimo entre o septo da grelha e a aresta da caixa denuncia, de modo tênue, que são elementos distintos. Na fachada maior, as mesmas janelas rasgadas horizontais estão igualmente protegidas pelo brise vertical de alumínio: neste caso os septos estendem-se um pouco mais, a partir do plano referencial que os contornou. O caráter institucional do edifício ficou por conta do tratamento generalizado com o *brise-soleil* e o monocromatismo da cerâmica amarela aplicada, sem setores distinguidos definindo funções (fig. 72).

O projeto definitivo do Hospital de Clínicas (1958), de Jorge Moreira, distanciou-se consideravelmente da proposta original de 1942. Aquelas formas que expressavam as funções interiores, como as duas torres de circulação vertical emoldurando o bloco, o auditório com formas curvas características e o bloco horizontal denunciando as rampas para veículos, foram todas eliminadas, mantendo-se o partido elementar e parte da sintaxe extraída da experiência do Ministério. O ático pronunciado da proposta original também foi eliminado, restando uma composição que resiste a partir de elementos básicos, como os pilares de dupla altura da base, a caixa periférica como definidora da forma, a fachada sudoeste com janelas horizontais segmentadas pela marcação estrutural e a fachada nordeste protegida por uma grelha semelhante àquela do projeto original, porém embutida dentro do próprio volume do prisma, acentuando a marcação horizontal dos pisos através da espessura da vigas (fig. 73).

Nessa operação de ajuste da grelha quebra-sol se sobressai a diferença entre dois conceitos compositivos: as grelhas emolduradas por septos, que se justapõem às fachadas simulando sair das entranhas do corpo do prédio, podem ser associadas a edifícios constituídos a partir de caixas opacas tridimensionais; as grelhas consolidadas aos planos laterais e platibandas, por sua vez, são o próprio fechamento dos edifícios como “caixa rompida”, fachadas

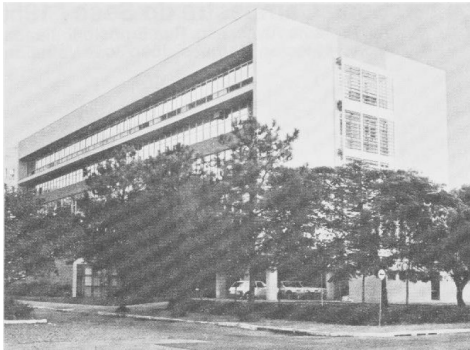
68



69



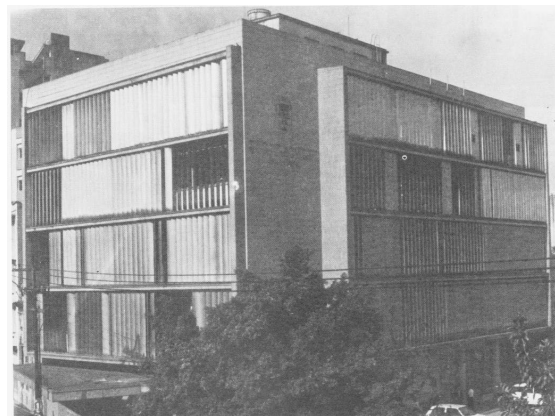
70



71



73



72

Figura 68: Maquete do Hospital Fêmea (1955), de Irineu Breitman. Fonte: revista *ESPAÇO-Arquitetura* n.2, p. 20.

Figura 69: Fachada frontal do Hospital Fêmea. Fonte: autor.

Figuras 70 e 71: O Tribunal de Contas (1956), de Jayme Lompa, em sua forma original (direita), e depois da intervenção de Emil Bered (esquerda). Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 134 e 135.

Figura 72: O edifício-sede da Carris (1957), de Moacir Marques e Rodolfo Matte, com suas fachadas revestidas por brises. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 144.

Figura 73: O Hospital de Clínicas em sua versão definitiva (1958), de Jorge Machado Moreira. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 153.

verdadeiramente porosas, lembrando radiadores de automóveis ou favos de abelhas.

#### (GERATRIZES INOVADORAS PARA PROGRAMAS ESPECIAIS)

Contrariamente à promessa de indeterminação formal implícita na arquitetura moderna, a produção local dos anos cinquenta e parte de sessenta experimentou uma restrição de repertório e soluções utilizadas, onde os padrões e métodos operativos ditados pela vertente corbusiana e mais tarde miesiana, resultaram comumente em uma arquitetura concisa, de qualidade média, atingindo em alguns exemplos uma elegância que não pode ser negada. O sucesso atingido a partir desse ponto de vista deve ser debitado a uma estratégia que se privou de correr riscos com a utilização de formas livres, restringindo-se à uma vereda *standard*, às composições simples e precisas organizadas sobre a preferência de geometrias ortogonais, que dispunham do uso correto de uns poucos elementos e materiais eleitos. A delimitação das possibilidades de partidos e soluções formais utilizadas reduziu a margem de erros possíveis, com exceção do uso eventual de formas originais arriscadas, restritas a temas propícios como equipamentos especiais, onde foram aplicadas geratrizes formais inusitadas e alheias à uma prática corrente: além da sua natureza identificada com o “cristal”, a arquitetura passara a estabelecer analogias orgânicas – “flor”.

Umas poucas obras compuseram esse conjunto, no período de inspiração corbusiana e carioca. Destacam-se o Pavilhão do Rio Grande do Sul (1953) para a Feira do IVº Centenário da Cidade de São Paulo, ocorrida em 1954, da autoria de Holanda Mendonça e Luna dos Santos; e o Ginásio do Grêmio Náutico União (1954) do paulista Ícaro de Castro Mello, arquiteto que explorou a expressão formal de edifícios esportivos.

Incumbidos de conceber um pavilhão representativo do Estado nas comemorações de IVº Centenário de fundação da cidade de São Paulo (1954), Holanda Mendonça e Luna dos Santos enfrentaram o contexto do Parque Ibirapuera dominado pelas obras arrojadas de Niemeyer e sua equipe. A partir do exemplo das formas livres da Grande Marquise (1951) e da calota que definia o Palácio das Artes (1951), foram compelidos a conceber algo diferenciado: o pavilhão foi solucionado sob a forma de um parabolóide hiperbólico, uma estrutura em arcos metálicos atirantada com cabos de aço nas extremidades, e coberta com chapas galvanizadas; forma que já havia sido utilizada por Ícaro de Castro na Piscina Coberta em Água Branca (1948), na cidade de São Paulo.

A ideia que norteou o projeto foi sua viabilização em local distante e tempo disponível, considerando os custos e a rapidez de montagem necessária; ao que se adicionou a possibilidade de reutilização posterior, o que acabou não ocorrendo. A escultura em bronze do Laçador, de Antônio Carangi, um dos símbolos atuais da cidade de Porto Alegre, foi executada para a ocasião. O pavilhão foi implantado junto ao lago do Parque Ibirapuera, como demonstram fotos aéreas da época do evento, integrando-se ao espírito do conjunto; espírito o qual Mindlin definiu do seguinte modo: “o efeito lembra a ficção científica de



H. G. Wells", referindo-se à forma do Palácio das Artes<sup>37</sup> (figs. 74, 75 e 76).

O ginásio do Grêmio Náutico União foi outro exemplo que perseguiu uma exploração formal inédita, tanto pelo volume expressando a configuração das arquibancadas, como pelas instalações acomodadas abaixo daquela estrutura, junto às piscinas. Os seis intercolúnios dos pilares de seção circular que sustentam a arquibancada contribuíram para configurar o espaço resultante sob o desvão da laje inclinada; espaço no qual acomodou-se parte do programa, que se estendeu sob o piso da quadra. A escassa superfície disponível do lote exercendo pressão sobre o prédio e a reduzida plateia estabelecida pelo programa do clube não permitiram a mesma liberdade formal de outros ginásios projetados por Ícaro de Castro, arquiteto cuja graduação na Escola Politécnica da USP, em 1935, ajuda a explicar a ênfase dedicada à forma estrutural em seus projetos (figs. 77 e 78).

### CONCEPÇÃO URBANA NO PERÍODO: A CIDADE UNIVERSITÁRIA

Quando a arquitetura moderna local transpôs a escala do edifício, deixou transparecer o conceito de espaço urbano perseguido, calcado nos ideais da Carta de Atenas (1933). O Plano Piloto da Cidade Universitária (1958), idealizado para a região do atual *Campus* do Vale da UFRGS, representou o ápice de uma aplicação acrítica dos conceitos corbusianos em escala urbana, naquele período. O projeto não realizado teve a autoria da equipe formada por Edvaldo Paiva, Demétrio Ribeiro, Roberto Veronese, Carlos Fayet, Nelson Souza e Roberto Fabian.

Através do material divulgado à época pela revista ESPAÇO-Arquitetura, pode-se ter uma noção do conceito de arquitetura preconizada e do espaço urbano resultante das relações estabelecidas entre os edifícios. A ideia daquele Plano Piloto era definir uma organização espacial: diriam os autores que "foi lançada uma estrutura orgânica e um princípio de unidade arquitetônica [...] Diferentes arquitetos de diferentes gerações poderão trazer sua contribuição para a realização das obras, porque o plano não perseguiu a unidade através da uniformidade estilística", salientando a possibilidade de abertura de concursos de anteprojetos dos edifícios. Curiosa a alusão à "uniformidade estilística" para um plano destas características: questiona-se qual seria a liberdade de possíveis propostas numa composição com volumes e relações entre eles tão específicas.

As pranchas com os desenhos apresentados traziam diagramas comparativos dos *Campi* Universitários de Florianópolis, São Paulo, México e Rio de Janeiro. À primeira vista, presume-se que o projeto coetâneo da equipe de Jorge Moreira para a Ilha do Fundão tenha constituído um axioma para propostas como aquela, já que alcançava a medalha de ouro na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1958. No entanto, a solução do Plano Piloto remetia com mais clareza às propostas pioneiras da Cidade Universitária do

---

<sup>37</sup> Mindlin, op. cit. pág.210.

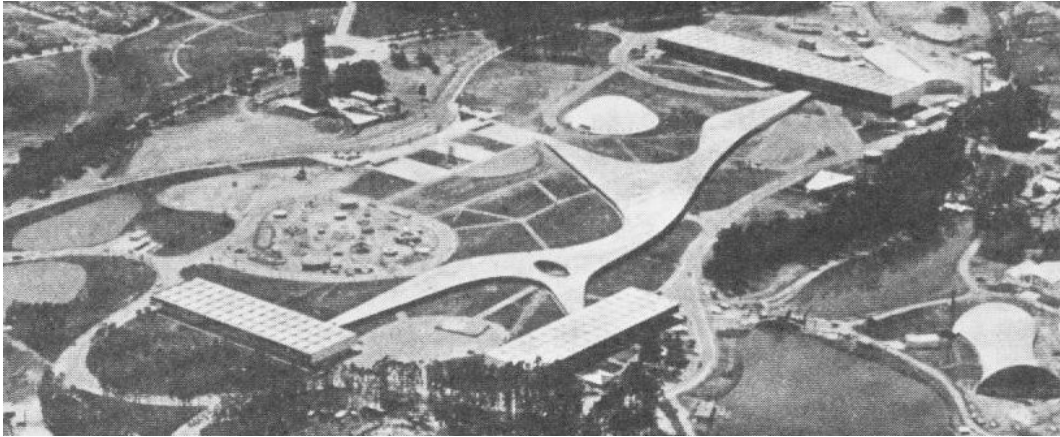


Figura 74: Vista aérea do Parque Ibirapuera, na Exposição comemorativa dos 400 anos da cidade de São Paulo (1954); observar o pavilhão do Rio Grande do Sul no canto inferior direito. Fonte: Xavier [et al.], *Arquitetura moderna paulistana*, p. 24.

Figuras 75 e 76: Frontispício e lateral do pavilhão do Rio Grande do Sul (1953), de Holanda Mendonça com a colaboração de Jaime Luna dos Santos. Fonte: Arquivo Jaime Luna dos Santos

Figura 77: Piscina coberta (1948) de Ícaro de Castro Mello. Fonte: Xavier [et al.], *Arquitetura moderna paulistana*, p. 19.

Figura 78: Ginásio do Grêmio Náutico União (1954), de Ícaro de Castro Mello. Fonte: autor.

Brasil: àquela formulada por Le Corbusier em paralelo ao projeto do Ministério da Educação e Saúde pública, em 1936; e à alternativa apresentada pela equipe de Lucio Costa, em 1937.<sup>38</sup> Percebe-se a influência da proposta corbusiana na segregação funcional do trânsito veicular, disposto periféricamente às edificações; como também na organização do conjunto a partir de um sentido dominante dos edifícios laminares, orientados a partir de relações topológicas cartesianas sobre a superfície-parque. Esta disposição aparentemente casual dos edifícios transmite a sensação que o arquiteto teria poder total de decisão sobre o projeto (figs. 79, 80, 81, 82 e 83).

De modo híbrido, o Plano Piloto aproximava-se também da proposta da equipe de Lucio sob outros aspectos. A esplanada cívica daquela proposta antecipava em quase uma década e meia o que definiria o CIAM em 1951: era o necessário "coração" (core) daquele espaço urbano. Analogamente, no projeto local, uma esplanada de caráter cívico concentrava os edifícios representativos da Universidade, remetendo de forma mais abstrata à ágora da proposta de Lúcio. O espaço era assim descrito pelos autores:

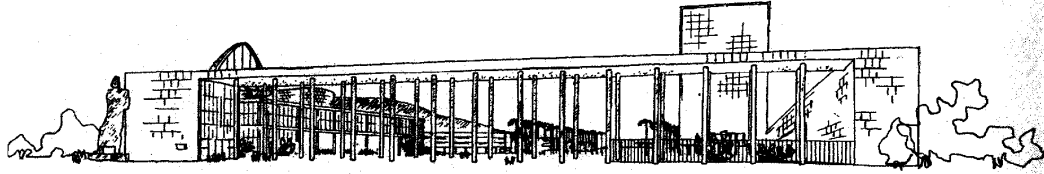
"Cabe ressaltar o modo feliz por que se conseguiu, neste plano, essa coisa difícil que é imprimir hierarquia aos edifícios da Reitoria, da Biblioteca, da Aula Magna e do Museu ocupando 'tranquilamente' os sítios mais importantes da composição. E nessa tranquilidade, nessa ausência de afetação e esforço por parecerem mais importantes, é que podemos reconhecer o selo de sua nobreza."<sup>39</sup>

Ainda na proposta local, uma organização linear surgia a partir da esplanada, em contraposição à dispersão do precedente corbusiano. O eixo de circulação iniciava paralelamente à longa fachada do corpo horizontal da Reitoria, transpondo perpendicularmente um bloco de grandes dimensões através de sua base. Transposta a passagem, um novo recinto se constituía entre dois quarteirões paralelos definidos por volumes baixos contínuos, contendo pátios interiores e edifícios laminares; setor que concentraria a maior parte dos cursos. Ao final dos quarteirões, um novo bloco laminar perpendicular ao eixo delimitava o espaço, cuja transposição de outro pórtico presente na base da mesma dispersava no vazio, resultando numa solução insatisfatória. A segregação do automóvel conduzia ao mesmo equívoco da proposta corbusiana:

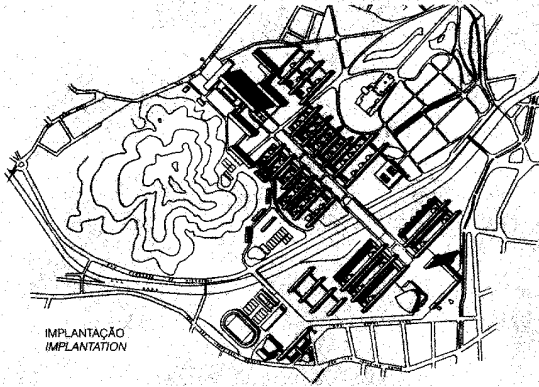
---

<sup>38</sup> Rogério de Castro Oliveira (2002, p. 152-167) demonstrou o antagonismo entre os conceitos daqueles dois projetos. No primeiro, Le Corbusier utilizou-se de uma "estratégia de acrópole" para dispor os elementos construídos dissociados, na qual se estabelece uma ambígua relação entre a ordem cartesiana imposta pela circulação de veículos, a organização espacial axial estabelecida através da disposição dos principais edifícios (o autor percebe que "o eixo neste caso é artifício planimétrico para ser imaginado em voo de pássaro"), e a circulação peatonal em paralaxe contínua. A alternativa apresentada por Lucio adotava uma estratégia em sintonia com a tradição: conectava o tecido do entorno ao Campus, e estabelecia uma composição axial através de uma larga circulação longitudinal, que se iniciava na esplanada constituída pelo pórtico monumental e os edifícios representativos, culminando no grande hospital corbusiano como elemento polarizador.

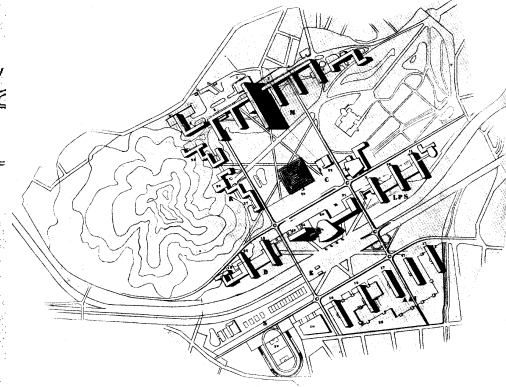
<sup>39</sup> "Cidade Universitária", em *ESPAÇO-Arquitetura* n.2, p. 35.



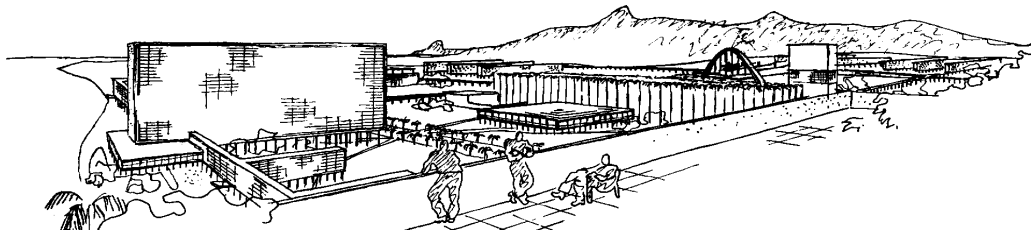
79



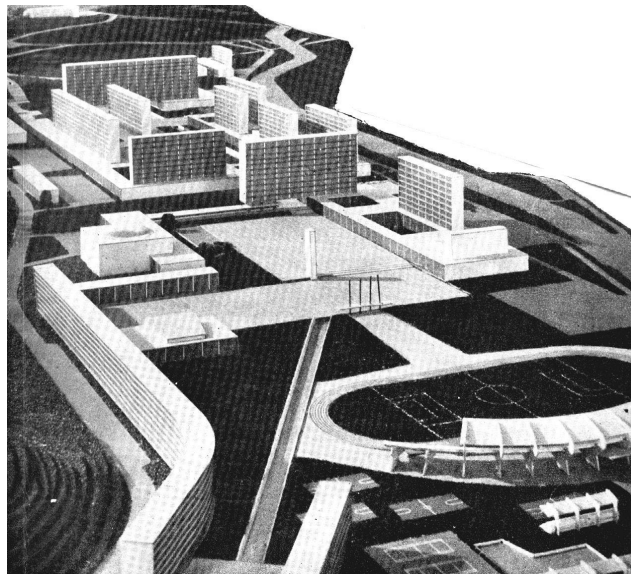
80



81



82



83

Figuras 79 e 80: Pórtico monumental da Reitoria e implantação do projeto de Lucio Costa para a Cidade Universitária (1937). Fonte: Nabil Bonduki (org.), *Afonso Eduardo Reidy*, p. 61 e 60.

Figuras 81 e 82: Implantação e perspectiva do projeto da Cidade Universitária (1937) de Le Corbusier. Fonte: *Œuvre complète 1934-1938*, p. 45 e 42.

Figura 83: A maquete do Plano Piloto local (1958). Fonte: capa da revista *ESPAÇO-Arquitetura*, n. 2.

à falta de uma conexão efetiva com o tecido, a esplanada e o eixo organizador tornavam-se acessíveis apenas a partir de situações secundárias como os bolsões de estacionamentos, restringindo-se a interligar os edifícios entre si. O esquematismo das ideias preliminares não ocorria por falta de detalhamento, mas pela própria concepção aplicada.

Em moldes semelhantes, o Plano Diretor de Porto Alegre era gestado ao longo dos anos cinquenta; o qual entraria em vigor em 1959, na fase seguinte definida pela narrativa.

## CAPÍTULO 4

### **(1958-1968) AS ALTERNATIVAS APÓS O CONCURSO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA E OS EFEITOS DO PLANO DIRETOR DE 1959**

O ano de 1958 seria marcante na vida brasileira. O País iniciava a produção de automóveis, tornando-se campeão mundial de futebol pela primeira vez, na Suécia. João Gilberto produzia o LP *Chega de Saudade*, lançado no ano seguinte, criando a Bossa Nova através da fusão de jazz e samba; ritmo musical sensual e elegante que se tornaria sinônimo de Brasil no mundo. Glauber Rocha preparava seu primeiro curta metragem – *O Pátio* – dando passos no sentido do Cinema Novo. E o Teatro de Arena revolucionava a dramaturgia nacional a partir da estreia da peça *Eles não usam Black Tie*.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), o nacionalismo de Vargas cedia lugar ao desenvolvimentismo, que assumia abertamente a necessidade de atrair capitais estrangeiros; o que pressupunha a concessão de alguns privilégios aos investidores. Seriam anos otimistas, embalados pela realização do sonho da construção de Brasília e pelos altos índices de crescimento econômico: a taxa de crescimento do PIB atingiria uma média anual de 7% no período (Boris Fausto: 2002, p. 235-236).

Vitorioso na eleição de 1955 através da aliança do PSD com o PTB, Juscelino não recebera o apoio do governador gaúcho Ildo Meneghetti na campanha, ressentido com disputa acirrada entre as duas siglas pelo governo do Estado, no ano anterior. O Rio Grande do Sul ficaria à margem do Plano de Metas que pretendia fazer o País “crescer 50 anos em 5”. Dos 5 bilhões de dólares investidos (uma quantia vultosa, se considerada a dimensão da economia nacional à época e a desvalorização do dólar em quase meio século), apenas 2% foram destinados ao Rio Grande, que representava bem mais que a quinquagésima parte da Federação em termos populacionais e econômicos. Na área da indústria de base o investimento foi ainda mais acanhado, recebendo apenas 0,3% do total.

O acentuamento da inflação resultante do Plano de Metas golpearia com

mais força a economia gaúcha. Produtor de alimentos tabelados ou com preços contidos pela importação, o Estado foi um dos maiores prejudicados da época. Enquanto os produtos eram pagos com cruzeiros inflacionados, a reposição das máquinas agrícolas ocorria em dólares. A inflação também causaria danos profundos à construção civil local, a partir daquele momento, dificultando a produção e até inviabilizando economicamente as grandes construtoras locais como “Azevedo, Bastian e Castilhos”, “Azevedo, Moura & Gertum” e “Mello Pedreira”, entre outras.

Deflagrada em 1947, a “guerra fria” era agravada pela instalação da República Popular da China em 1949, a eclosão da guerra da Coreia em 1951, o avanço da União Soviética sobre os países do Leste Europeu e a Revolução Cubana ocorrida no final dos anos cinquenta. O anticomunismo americano iniciado durante o governo Truman acentuava-se a partir de 1954, com Eisenhower. Através de programas como a “Aliança para o Progresso” (1961), que destinava vinte bilhões de dólares para a América Latina, os Estados Unidos isolavam Cuba e exerciam pressão política sobre os vizinhos; e isto incluía uma ampla dose de colonização cultural.<sup>1</sup> Os reflexos dessa polarização de forças se faziam sentir no meio artístico e cultural brasileiro. Numa época em que um “lirismo político” atingia a plenitude, grande parte dos intelectuais e artistas engajava-se na busca de um mundo mais justo e livre, comovendo-se com a causa da pequena ilha de Fidel e Guevara.

No final da década de 1950, Porto Alegre apresentava uma efervescência cultural significativa, que assumia proporções desiguais no ambiente teatral. Diversos grupos amadores surgiam, alguns deles tomando rumos profissionais, como o Teatro de Equipe, influenciado pela proposta paulistana renovadora do Teatro de Arena. Da experiência local surgiriam alguns nomes importantes do teatro e cinema nacionais, como Paulo José, Paulo César Peréio, Linneu Dias, Lilian Lemertz, Nilda Maria e Ítala Nandi. Caberia ao arquiteto Irineu Breitman converter uma velha casa à rua General Vitorino, na moderna sala de espetáculos do Equipe, propondo uma fachada sintética a partir de escassos elementos dispostos de forma ortogonal, quase neoplástica; uma composição que tentava transmitir o teor da proposta do grupo.

No mesmo período, passava a ocorrer uma renovação na arquitetura moderna produzida em Porto Alegre, refletindo o novo arranjo que se estabelecia no panorama nacional propagado a partir do eixo Rio-São Paulo. A década marcaria o ponto de inflexão da hegemonia carioca, cedendo lugar gradualmente à arquitetura paulista como referencial, onde fermentavam ideias alternativas e renovadoras desde o final da Segunda Guerra. Este câmbio seria absorvido pela arquitetura local com o descompasso de tempo característico

---

<sup>1</sup> Aracy Amaral (2003, p. 14-18) apresenta atitudes colonialistas americanas como a ação do MoMA durante a Segunda Guerra e a guerra fria. O estímulo ao expressionismo abstrato de perfil “existencialista-individualista” em países com artistas inclinados à esquerda foi estratégico, através do patrocínio de eventos como Bienais e exposições pelo Museu e grandes empresas norte-americanas.

dos processos desta natureza.

À margem do sucesso da Escola Carioca, a arquitetura paulistana amargara um papel coadjuvante nas duas décadas iniciais. A partir da metade do século, porém, seria beneficiada pelo surto de desenvolvimento econômico que atingia São Paulo. A “movida” da metrópole teve origem no fechamento do país às importações, em 1947, provocado pelo esvaziamento das reservas cambiais no primeiro ano e meio de governo Dutra. Afinal, a cidade era capital de um Estado que passava a concentrar mais da metade da indústria nacional no período. A formação dos primeiros profissionais graduados nos cursos específicos de arquitetura convergiu nesse sentido, estimulando o florescimento da arquitetura moderna naquela cidade.

Dentro das diferentes alternativas oferecidas pela arte e arquitetura paulistas naquele momento, algumas delas apresentavam aproximações e sobreposições entre si, sendo que as diferentes direções destas forças podiam ser somadas num vetor resultante, *construtivo* e discordante do rumo ditado até aquele momento pela Escola Carioca. Os questionamentos políticos de Vilanova Artigas e sua confusa relação de amor e ódio com a arquitetura corbusiana<sup>2</sup>, a influência da arte *construtiva* a-histórica de concretistas como Waldemar Cordeiro e o Grupo Ruptura, a inspiração de Oswaldo Arthur Bratke na arquitetura norte-americana, a internacionalização dando continuidade natural à arquitetura de imigrantes como Franz Heep e Giancarlo Piretti, atraindo outros seguidores como David Libeskind, Plínio Croce e Roberto Aflalo, foram fatores que constituíram uma tessitura heterogênea de conceitos quando iniciava a segunda metade do século.

Esses conceitos e posturas buscaram acomodar-se a partir de suas afinidades, dividindo-se gradualmente em dois rumos dominantes da arquitetura paulista. O primeiro, formando um conjunto bastante variado de manifestações de perfil acentuadamente abstrato e sintético, sintonizadas de forma dominante com uma internacionalização emergente; e inseridas no mercado, tanto do ponto de vista de constituir um produto, como da absorção de novos insumos industrializados aplicados. O outro conjunto, engajado em um discurso social e preocupado com a identificação com o lugar, representava uma atitude de resistência ao suposto imperialismo internacional própria do comunismo professado pelo líder Vilanova Artigas e seus seguidores; produção que gradualmente foi buscar inspiração na arquitetura corbusiana posterior à Unidade de Habitação de Marselha, na “ética dos materiais” e numa ética social semelhante à do Novo Brutalismo inglês. Essa segunda tendência apresentou-se dividida entre representar uma continuidade ou ruptura com os exemplos representativos da arquitetura moderna brasileira vigente nas duas primeiras décadas.

O primeiro grupo apresentou-se como continuidade da produção

---

<sup>2</sup> Como deixava demonstrado em seu texto “Le Corbusier e o imperialismo”, publicado na engajada revista *Fundamentos*, edição de 27 de maio de 1951.



moderna anterior, baseada na prática dos arquitetos estrangeiros imigrantes e daqueles com a formação diferenciada dos cursos politécnicos da USP e da Escola de Engenharia Mackenzie: um ensino no qual as questões técnicas e processos construtivos eram prioritários. O segundo grupo consolidaria, ao final da década de 1950, o que foi chamado de *brutalismo paulista* ou Escola Paulista. Ambas tendências convergiram numa questão: apresentavam-se como resistência à hegemonia da Escola Carioca. O concretismo, as Bienais, Lina Bo Bardi e a revista Habitat, a revista Acrópole e as demais forças contrapunham-se silenciosamente à arquitetura produzida no Rio de Janeiro.

A vitória de uma equipe paulista no concurso para a sede da Assembleia Legislativa rio-grandense (1958), cuja proposta continha uma orientação internacionalizada identificada com o primeiro grupo descrito, precipitaria uma ruptura na unidade corbusiana inquestionável que a arquitetura local mantinha. Pouco depois, no começo dos anos sessenta, alguns reflexos da corrente dita brutalista aportariam na cidade, conjuntamente com as influências de um contexto arquitetônico renovador mais abrangente.

#### A VERTENTE CONSTRUTIVA, MIES E OUTRAS CONVERGÊNCIAS NOS ANOS 50

"A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no construtivismo russo, no neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervenientes da realidade brasileira. Era aquele um período de vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília" (Zanini: 1983, p. 653).

Como ocorria na arquitetura até os anos cinquenta, havia no País um predomínio de artistas plásticos voltados para o projeto de consolidação de uma identidade nacional, ou *brasilidade*. A arte brasileira demonstrou dificuldade para transpor os esquemas naturalistas; presos a esse conceito de representação, os artistas utilizavam-se de uma figuratividade de cunho expressionista para representar seus temas. Ronaldo Brito considera que "a leitura que Portinari fazia dos cubistas e de Picasso era anedótica" (Brito: 1999, p. 13).

No final dos anos quarenta, ressurgia uma *vertente construtiva* em São Paulo, o Concretismo; uma tendência internacional contrária à crescente carga subjetiva presente na arte e na arquitetura, como ocorria no caso brasileiro ditado pela Escola Carioca. À frente da retomada dos ideais das *vanguardas construtivas* estava Max Bill, arquiteto e escultor suíço da Escola de Ulm, que fora aluno de Gropius na Bauhaus. Também era o responsável pela recuperação do conceito de *arte concreta*, cunhado por Theo van Doesburg em 1930 e aplicado por Kandinsky em 1938. O Concretismo resgatava a noção de arte abstrata como uma arte a-histórica e universal, sob o argumento de estar "embasada em leis da matemática, ciência exata na qual não há espaço para interpretações pessoais" (Teixeira de Barros: 2002, p. 9-10). É importante ressaltar

que o discurso dos concretistas, como do próprio Max Bill, assumia um posicionamento político à esquerda.

Max Bill expôs no MASP, em 1950, estimulando a incipiente tendência concretista que se estendeu desde a poesia de Augusto de Campos, até a arte abstrata geométrica de artistas como Antônio Maluf (fig. 1), que produziu desenhos, pinturas, peças gráficas, padrões de tecidos e azulejos com desenhos que contribuíram com a arquitetura da época (final dos anos cinquenta e a década de 1960). No ano seguinte, o suíço obteria o Grande Prêmio de Escultura na I Bienal de São Paulo. Chegado de Roma em 1946, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro influenciou outros artistas ligados ao expressionismo dominante, transmitindo-lhes os conceitos teóricos da *pura visualidade* de Konrad Fiedler – amplamente difundidos na Itália através de Benedetto Croce, Lionello Venturi e Roberto Longhi – formando deste modo o Grupo Ruptura (Cintrão e Nascimento: 2002, p. 8-11).<sup>3</sup> O próprio *brutalismo paulista* teve parte de suas origens no movimento concreto, junto às influências do Le Corbusier maduro e de outros referenciais arquitetônicos da época (fig. 2).<sup>4</sup>

O Rio de Janeiro também constituiu um grupo de artistas ligados ao concretismo, o Grupo Frente, fundado em 1952, que, todavia, não atingiu a mesma repercussão e influência do Ruptura. Mais tarde, em 1959, um conjunto de artistas cariocas divulgaria o *Manifesto Neoconcreto*, tomando uma “posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta”.<sup>5</sup> O retrospecto da arte produzida no País demonstra a falta de identificação da sociedade brasileira tropical, carioca em especial, com o *construtivo* – genérico, universal e objetivo – e o talento abundante para o expressionismo, para as narrativas críticas e as temáticas sociais e populares.

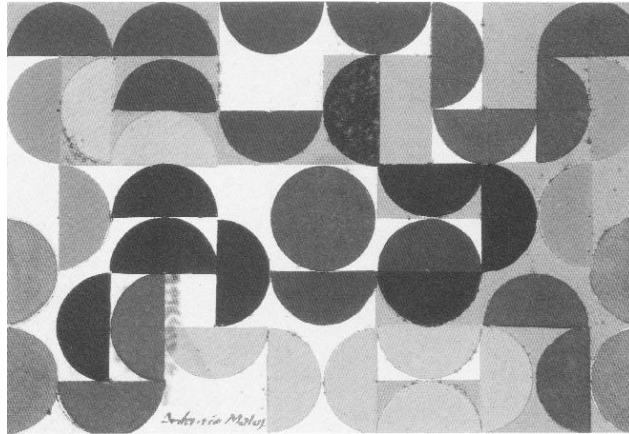
O domínio hegemônico que Le Corbusier mantinha sobre a arquitetura moderna brasileira passava a ser compartilhado com Mies, na década de 1950. Nessa época também ocorria o confronto entre Max Bill e a arquitetura brasileira identificada com Niemeyer, em função dos “excessos formais” cometidos. Em São Paulo começava a se perceber a influência de Mies e outros arquitetos alinhados a ele, como o grupo S.O.M., mais rapidamente que no Rio de Janeiro, ainda preso à Le Corbusier e à inércia do seu próprio sucesso. O que resultou numa arquitetura que apresentava simultaneamente traços da influência miesiana, como as caixilharias verticais de padrão contínuo; e a persistência de

---

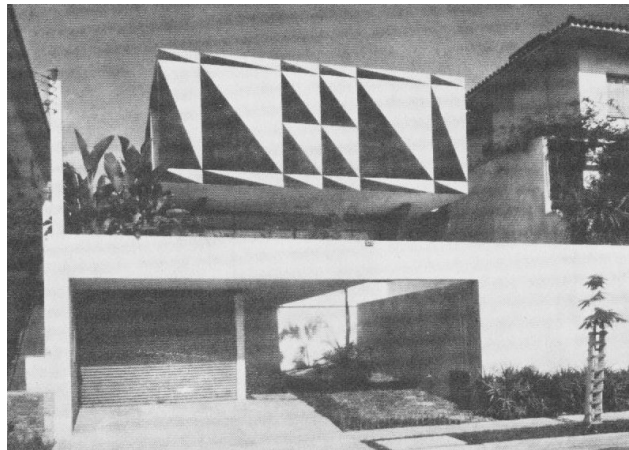
<sup>3</sup> Sobre a *pura visualidade*, ver “Teorias de la visualidad”, de Guillermo Solana, em Valeriano Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, p. 208-226.

<sup>4</sup> Apesar de denunciar a superficialidade das posições políticas dos concretistas, Artigas absorvia a influência estética do abstracionismo geométrico, como demonstra o painel da “casa dos triângulos” (1958); obra “a fresco” na qual foi auxiliado pelos amigos artistas Mário Grubber e Reboló. Em “As posições dos anos 50. Entrevista de Villanova Artigas a Aracy Amaral”, revista *Projeto* n.109 p. 97-98.

<sup>5</sup> Ronaldo Brito: 1999, p. 8. Compunham o grupo Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro e Franz Weissmann, entre outros.



1



2



3

Figura 1: Guache de Antônio Maluf dos anos 50. Fonte: Regina Teixeira de Barros, *Antônio Maluf*, p. 33.

Figura 2: A casa Rubens Mendonça (1958), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, com o painel concretista de triângulos. Fonte: Xavier [et al.], *Arquitetura moderna paulistana*, p. 47.

Figura 3: Os edifícios Lake Shore Drive (1948), de Mies van der Rohe. Fonte: Werner Blaser, *Mies van der Rohe*, p. 126.

traços provenientes da tradição brasileira recuperada, como os azulejos – agora com padrões geométricos demonstrando a influência da experiência *concreta*. Enfim, uma síntese depurada da subjetividade que dominava as formas e decisões projetuais da Escola Carioca.

Os contornos dessa influência suscitam dúvidas. Surge uma interrogação sobre a aproximação ocorrida entre o modelo inaugurado por Mies no projeto para a Sede Bacardi (1957), em Santiago de Cuba, e os palácios brasilienses de Niemeyer: no projeto cubano, um prisma é definido pela extensa cobertura plana, apoiada sobre pilares cruciformes e a fachada de vidros recuada. Se dirá que o projeto do Palácio da Alvorada é do mesmo ano, uma abstração sobre o *tipo* do Colubandê. Há, porém, uma trajetória desenhada na obra de Mies até chegar àquela solução, desde os pórticos da Casa Farnsworth, com suas extremidades em balanço. Essa síntese coetânea seria fruto de uma coincidência, atingida através da imposição climática? O fato é que Mies contextualizava a solução, lançando mão do sombreamento – ou “porosidade” – necessário ao trópico.

#### (SOB OS EFLÚVIOS DE MIES VAN DER ROHE)

Mies iniciou sua carreira americana no projeto do Instituto de Tecnologia de Illinois (1939), em Chicago. Trabalhando até então simultaneamente entre paradoxos como simetria e assimetria, composições centrífugas e centrípetas, transparência (ou desmaterialização) e corporeidade, entre *De Stijl* e *Schinkelschüler*, passa a optar por uma nova expressão clássica: no Instituto “a assimetria e o fluxo foram exorcizados e todos os edifícios transformados em volumes simples, cúbicos” (Scully Jr.: 2002, p. 70). Suas origens no Classicismo Romântico, em Schinkel, estão entranhadas nas suas estruturas de aço. “O esqueleto fixo, clássico, da estrutura retangular [...] pôde ser expresso mais uma vez, e suas intersecções elaboradas reverentemente” (Scully Jr.: 2002, p. 70), a partir do abandono dos planos centrífugos da herança *De Stijl*. Inaugurava o novo axioma de edifícios em altura em aço e vidro, a partir dos gêmeos de Lake Shore Drive (1948), onde concentrou as “áreas molhadas” junto à circulação central, liberando perifericamente as fachadas envidraçadas como um trecho de um padrão contínuo infinito (fig. 3). A fórmula seria reutilizada em novos projetos como 900 Esplanade (1953) e Commonwealth Promenade (1953), que culminou no Seagram Building (1954, com Philip Johnson), o protótipo de arranha-céus Estilo Internacional do mundo moderno capitalista. Se na composição corbusiana era explorado o contraponto entre essencial e complementar, em Mies todos os elementos componentes de sua arquitetura convergiam na mesma direção: prevalecia a síntese da ideia principal e neutralizava-se o acessório.

Irradiando sua influência desde Chicago, Mies atingia a costa leste através de arquitetos como Philip Johnson e o grupo SOM (Skidmore, Owings & Merrill). Contagiava também a costa oeste, onde dividiu sua influência com

uma arquitetura sedimentada a partir de Schindler e Neutra: as experiências de Charles Eames e do Case Study House Program, que tentavam criar protótipos de baixo custo com materiais industrializados de rápida construção, tentando demonstrar a possibilidade de standardização do programa residencial unifamiliar. As próprias casas de Richard Neutra traziam esta ideia, acentuando o caráter elegante e individual das criações, como ocorreu na célebre casa Kaufmann (1946), em Palm Springs. Estas casas “pavilhões” divergiram dos pavilhões *platônicos* de Mies, como bem observou William Curtis, a partir do fato que buscavam montagens informais, com frequentes interpenetrações volumétricas, transmitindo uma ideia pitoresca de montagem flexível, obediente ao programa (Curtis: 1996, p. 405). O que não elimina a provável influência de Mies sobre aquela arquitetura pouco materializada, luminosa e transparente, a partir do precedente do Instituto de Tecnologia de Illinois e de outras obras posteriores. Após 1949, o grupo passaria a utilizar estruturas metálicas leves em suas casas, cujas modularidades explicitadas remetiam em parte ao exoesqueleto do Mies americano.

A obra americana de Mies começou a ser divulgada de forma mais ampla no Brasil através de exposições nas Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953. Em 1955, no entanto, receberia destaque ao ser o alvo de um artigo da autoria de Luís Saia na revista *Habitat*, no qual explicitava o espanto e a rejeição à postura de Mies por parte do grupo que representava; postura restrita à perfeição pela forma perseguida, omitindo-se daquela função messiânica típica dos arquitetos da época frente às questões sociais (Saia: 1955, p. 1-8). Em 1958, Mies visitava São Paulo e, no ano seguinte, ocorria uma grande exposição de sua obra na Bienal. Um novo artigo sobre a exposição era publicado em *Habitat*, no qual seguia o tom crítico de 1955: “dentro da realidade norte-americana a escala humana foi abandonada e o Mies van der Rohe dos últimos tempos é um dos homens que se coloca na ordem do que pede a cidade em que o arranha-céu é predominante” (Ferraz: 1959, p.16).

A rejeição ocorria sobre a fase americana, em particular, ressaltando-se a obra europeia; o que visivelmente significava transferir para a arquitetura uma postura ideológica e ética correspondente. Isso pode explicar, em parte, a adoção do referencial miesiano em programas residenciais no Brasil, nos anos cinquenta e sessenta, utilizando comumente aquelas soluções da primeira fase: estruturas com pilares metálicos esbeltos (utilizando, inclusive, prosaicos perfis com secção circular) destacados das vedações nas fachadas, tentando transmitir a concepção estrutural da planta livre – um trecho da relação entre laje plana e suportes pontuais cartesianos<sup>6</sup> – e formas

---

<sup>6</sup> Tentando definir o “Estilo Internacional”, Rowe afirma que “nos edifícios de Mies e Le Corbusier concebidos em torno de 1929, a coluna serve, fundamentalmente, como pontuação de um espaço de extensão horizontal que, sobretudo em Mies, fica caracterizado pela neutralidade da secção (Rowe: 1999, p. 140).

assimétricas próprias da composição centrífuga. Os projetos de Mies à época, entretanto, apresentavam estruturas externas e coincidentes com as vedações perimetrais, adotando formas simétricas neutras e de tendência centrípeta.

Se a postura ideológica de Mies não agradava aquele grupo engajado que se manifestava como porta-voz da classe profissional – paladinos da causa moderna –, tornava-se um referencial muito mais amplo, tanto em extensão como em profundidade. Não eram somente as formas superficiais de seus edifícios que passariam a ser copiadas de modo acrítico, mas também a *estrutura* de Mies em seu sentido ontológico.<sup>7</sup>

Os primeiros sintomas da influência do arquiteto em São Paulo puderam ser percebidos em obras como o edifício residencial João Ramalho (1953), de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia. O grande bloco esbelto, cuja elevação frontal apresentava uma proporção quadrada, teve a verticalidade da fachada acentuada a partir da regência estrutural dos nove pilares destacados marcantes: estão dispostos deixando clara sua antecedência à todas as outras decisões do projeto, transformando-se em pilotis através da subtração da matéria construída, ao invés de suspensão do corpo do edifício sobre os mesmos; pilares que no topo do edifício foram cortados bruscamente: o prédio tornava-se um trecho de padrão contínuo infinito. É imediatamente identificável a inspiração no Edifício Promontory (1946) de Mies, em Chicago, onde o arquiteto utilizou a estrutura de concreto armado como malha vertical saliente organizando a fachada.

#### (OUTRAS EXPRESSÕES CONVERGENTES)

Entre as fontes alternativas que alimentaram esta ação renovadora da arquitetura paulista, encontra-se Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997), arquiteto que legou uma produção extensa e consistente, influenciando uma legião de estagiários que incluiu nomes como Vilanova Artigas, Carlos Lemos e Sérgio Pileggi. A formação de engenheiro-arquiteto no Mackenzie (1926-1931) foi a visível causa da valorização técnica, do perfil investigativo que desenvolveu, criando novos detalhes e soluções construtivas de modo contínuo.<sup>8</sup> Seu alinhamento com a arquitetura moderna, a partir de uma formação acadêmica tradicional, ocorreu através desta faceta, complementada pela acentuada valorização do programa como requisito funcional a ser satisfeito. O interesse pelo *funcionamento* da arquitetura conduziu-o para uma bibliografia contendo experiências com pré-fabricação; e para as obras de arquitetos como Marcel Breuer, Walter

<sup>7</sup> Mies pressupunha “o princípio da ordem estrutural tão básico e necessário para a arquitetura como é para uma planta ou outros seres viventes. ‘Estrutura’ nesse sentido pode ser considerada como parte da natureza da arquitetura. Estrutura aqui é a expressão filosófica da construção”. (Carter: 1961, p. 97).

<sup>8</sup> Produzia numerosos desenhos de esquadrias com diferentes mecanismos, detalhes como coberturas com sanduíches de madeira laminada e tela asfáltica, etc.

Gropius e, especialmente, as experiências inovadoras da costa oeste norte-americana.

A partir da grande crise de 1929, a Califórnia desenvolveu uma reflexiva experiência sobre a construção, dado que “quando a prática escasseia, a teoria floresce”.<sup>9</sup> Como fruto dessa experiência surge a revista “Arts & Architecture”, dirigida por John Entenza de 1938 a 1962, uma publicação que influenciou a arquitetura moderna de forma global. Entenza idealizou e promoveu, através da revista, o grande experimento do programa *Case Study House*, que produziu 36 projetos de moradias por arquitetos convidados, entre 1945 e 1964. Participaram do programa nomes como Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Raphael Soriano, Pierre Koenig, Craig Elwood (premiado na Bienal de São Paulo de 1953), Ed Killingsworth (premiado na mesma Bienal em 1961), entre outros (Maccoy: 1977).

A revista reforçava seu caráter de vanguarda através da aproximação com a arte abstrata e outras manifestações intelectuais da costa oeste. A abrangência da publicação atingiu inclusive a América Latina, apresentando obras de Barragán, O’Gorman, o projeto de Oscar Niemeyer para a casa Burton Tremaine (1949), em Santa Barbara, obras de Lucio Costa e Burle Marx. No entanto, a primeira obra latino-americana publicada seria a residência-ateliê em madeira de Bratke na rua Avanhanda, em 1948 (Segawa: 1998, p.22, 23) Era seu primeiro trabalho publicado, que iniciava uma sistemática divulgação de sua obra; prática que lhe deu uma visibilidade referencial. O experimentalismo do programa *Case Study Houses* não era uma novidade para o arquiteto: vinha desenvolvendo detalhes construtivos e experimentando materiais em um canteiro próprio desde o início dos anos quarenta, como reflexo de sua formação politécnica e da atividade como construtor.

Outra influência importante na obra de Bratke foi a arquitetura de Marcel Breuer. Desde sua chegada à costa leste americana, sob a tutela de Gropius, o húngaro desenvolvera uma arquitetura baseada na profunda formação sobre carpintaria que possuía. A construção de sua primeira casa, visivelmente inspirada na residência de Gropius com estrutura semelhante ao “*balloon frame*”, teve continuidade numa série de casas utilizando a madeira, desenvolvendo um modelo híbrido no qual associava trechos estereotômicos em alvenaria de pedras brutas aparentes ou tijolos. Sua “casa para a classe média” exposta no pátio do MoMA, em 1949, foi visitada por Oswaldo Bratke (Segawa: 1998, p. 26). A “binuclearidade”<sup>10</sup> desenvolvida por Breuer a partir de 1943, também foi adotada na Casa do Jardim Guedala (1958), demonstrando mais um ponto

---

<sup>9</sup> Esther McCoy apud Segawa: 1998, p. 21. Esther é autora de importantes estudos sobre a arquitetura californiana deste período, e salienta a ênfase social daquela arquitetura, raramente atribuída aos norte-americanos pela historiografia internacional.

<sup>10</sup> Este foi um conceito-diagrama desenvolvido por Breuer para suas residências, através do qual um vestíbulo alongado usual dividia as casas em dois volumes; um deles abrigava a zona íntima; o outro, a área social e a cozinha.

de contato desta influência.

A aproximação de referenciais como Breuer, Neutra e *Case Study House*, resultou na identificação de sua arquitetura com as características marcantes daquela produção, como a horizontalidade dominante, as aberturas amplas permitindo a integração interior/exterior, a preferência por processos construtivos *tectônicos* (de carpintaria) leves e “secos”, utilizando a madeira natural ou laminada, as telhas onduladas de diferentes materiais, os perfis de secção esbelta aplicados como pilares e vigas (à analogia do caso americano, em madeira e aço); entre outras semelhanças.

Autor do fundamental “Modern Architecture in Brazil” (1956), Henrique Mindlin (1911-1971) foi outro profissional que transitou por caminhos renovadores. Graduado engenheiro-arquiteto pela Escola de Engenharia Mackenzie (1932), trabalhou em São Paulo até 1941, quando transferiu-se para o Rio de Janeiro aderindo à arquitetura moderna *nativista* praticada na Capital. Lá produziu obras como a casa George Hime (1949) em Petrópolis, uma arquitetura utilizando materiais e elementos tradicionais aplicados numa composição moderna, explorando a porosidade dos extensos venezianados contínuos e do amplo térreo em pilotis com teto plano, coberturas com caimento num único sentido, entre outros recursos que a legitimavam como uma obra genuína da Escola Carioca.

No final dos anos 1950, Mindlin enfrentaria programas corporativos, aderindo à uma arquitetura “Estilo Internacional” em obras como *The First National City Bank* (1957) em Recife, o Edifício Avenida Central (1958) no Rio de Janeiro, o *Bank of London & South America* (1959) em São Paulo, ajudando a disseminar as novas tendências provenientes dos Estados Unidos. No projeto carioca, o arquiteto e sua equipe utilizaram uma série de recursos que acabariam por estabelecer um parentesco com o *Seagram Building* (Bruand: 1981, p. 256); no entanto, a realidade econômica do programa não permitiria a solução isenta desde o rés do chão (redefinido pelo pódio de Mies), que produzia grande parte da força formal do edifício canônico: aos prismas de identificação miesiana eram acopladas bases horizontais recompondo a borda dos quarteirões, ao modo da Lever House (1950) de S.O.M. e Gordon Bunshaft.

No projeto paulista, Mindlin contaria com a parceria experiente de Giancarlo Piretti para vencer o concurso privado. O edifício envidraçado ocupou a cabeceira de um quarteirão estreito, de forma contingente, sem recuos dos alinhamentos ou diferenciação do tratamento das fachadas do pavimento térreo. Ali era utilizado o conceito da fachada independente, uma *pele de vidro* distanciada dos pilares interiorizados, atingindo o mesmo efeito de continuidade das fachadas do *Seagram Building*. Também o Pavilhão do Brasil em Veneza (1963), de Mindlin e seus associados, transmitiu uma inspiração miesiana mais arcaica, conjugando aproximações com o Instituto de Tecnologia de Illinois e as obras europeias anteriores ao Pavilhão de Barcelona (1929), que



utilizavam o tijolo de forma estereotômica e extensa.

Aos projetos inspirados na arquitetura norte-americana, somaram-se iniciativas como a do Banco Moreira Salles (Edifício Barão de Iguape, 1956), que “pretendendo emprestar à sede [...] a fisionomia peculiar dos grandes edifícios modernos americanos, seu diretor-presidente – à época Embaixador do Brasil nos Estados Unidos – solicitou neste sentido estudo à firma Skidmore, Owings & Merrill, que baseou seu partido em projeto anterior realizado pelo escritório Jacques Pilon, o qual acabou desenvolvendo o projeto de execução” (Xavier et ali: 1983, p. 40). As soluções foram extraídas de forma idêntica às utilizadas no projeto do Inland Steel Building (1955) do mesmo Grupo SOM: a estrutura vertical de concreto colocada à mostra, sobre a cortina de vidro; a base retraída sob os pilares na fachada mais extensa e sob o balanço na lateral; e a torre independente de circulação vertical posicionada junto à divisa, afastando o edifício. No projeto paulista, no entanto, já era aplicado o ático diferenciado ao modo do Seagram Building (1954) de Mies, da mesma forma que no Chase Manhattan Bank (1955), ambos em Nova York.

O projeto do Conjunto Metropolitano (1960), de Salvador Candia e Giancarlo Gasperini – dois sócios em momentos distintos do escritório de Aflalo e Croce –, sinalizava a adoção corrente da nova sintaxe em São Paulo. E a vitória da equipe constituída por Aflalo, Croce, Gasperini e Suarez no Concurso Internacional para o Edifício-sede da Renault, em Buenos Aires (1961), confirmava a sintonia dos paulistas com o novo tempo, consagrando o projeto vencedor através da divulgação nas principais revistas de arquitetura do mundo: uma torre envidraçada esbelta e sintética, guarnecida por dois pares de pilares duplos destacados da fachada, de filiação mega-estruturalista, locados em faces opostas. Tudo de acordo com a nova tendência de poucos pontos de apoio sustentando grandes vãos vencidos por lajes nervuradas; tendência inaugurada por Mies em seus projetos de meados dos anos 1950, nos quais a estrutura era elevada à monumentalização.

Torna-se evidente a simplificação, deste modo, quando se tenta atribuir somente à influência de Mies a inclinação ao “estilo internacional” que contagiava grande parte da arquitetura paulista nos anos 1950. Da mesma forma, constitui um erro ignorar que a vertente *brutalista* também foi contaminada por suas ideias. A valorização da estrutura – ou “monumentalização” – como dado essencial na definição e regência do projeto *brutalista* em São Paulo, sem dúvida, também foi proveniente de Mies.<sup>11</sup>

O concurso para o Palácio da Assembleia Legislativa (1958), em Porto

---

<sup>11</sup> Apoiada sobre algumas reflexões iniciais de Carlos E. Comas, Ruth Verde Zein demonstrou consistentes relações subliminares existentes entre o *brutalismo paulista* e a obra de Mies van der Rohe. Em “Precedentes notáveis: Mies van der Rohe, mestre da estrutura” (Zein: 2000, p. 81-107).

Alegre, vencido pelos arquitetos paulistas Wolfgang Schöedon e Gregório Zolko, foi uma das causas do redirecionamento da arquitetura gaúcha no sentido de Mies, devidamente acompanhada pela oferta de novos materiais e equipamentos como os perfis de alumínio, as placas sintéticas coloridas, a refrigeração central de ar, etc. Influência que estendeu-se à Neutra, à partir de sua visita à Porto Alegre, à entrada dos anos sessenta; e àquelas experiências do Case Study House Program, de Craig Ellwood, denunciadas pela modularidade estrutural da obra de arquitetos como Cláudio Araújo e seus colegas no projeto da REFAP (Refinaria Alberto Pasqualini), à época.<sup>12</sup>

#### (BRUTALISMO PAULISTA E SUA DOUTRINA: OS ANOS SESSENTA E SETENTA)

O *brutalismo paulista* surgiu como uma alternativa à convergência dos enunciados *construtivos*, *miesianos* e outros afins, ocorrida em São Paulo nos anos cinquenta. Foi uma etapa da arquitetura moderna paulista na qual as influências racionalistas europeias e de caráter internacional começaram a ser substituídas por uma expressão mais representativa da cultura local.<sup>13</sup> Este direcionamento decorreu do posicionamento ideológico de João Batista Vilanova Artigas, em grande parte, empenhado em buscar uma autonomia cultural nacional no contexto de tendência colonizadora da "guerra fria". Alinhado ao nacionalismo do Partido Comunista, Vilanova Artigas identificava a *vertente construtiva* como alienação, atribuindo a internacionalização presente ao imperialismo norte-americano. Buscando uma arquitetura como expressão nacional e regional, seria influenciado pelas posições éticas e estéticas do brutalismo inglês e de Le Corbusier no período. Essa produção teve início no final dos anos cinquenta, e ainda demonstrava vigência no começo dos anos noventa, quando foi proposto o Pavilhão Brasileiro (1991, não construído) para a Feira Universal de Sevilha (1992), uma grande caixa suspensa utilizando seus principais elementos doutrinários: a continuidade espacial interior, o *apelo estrutural* de um vão livre de sessenta metros, o uso extensivo do concreto aparente, entre outros pormenores.<sup>14</sup>

Equilibrando-se entre continuidade e ruptura com a arquitetura moderna brasileira vigente até aquele momento, o *brutalismo paulista* surgiu como uma expressão genuinamente identificada com o lugar, uma arquitetura áspera, essencialista, à analogia do concreto com a taipa de pilão, ambos lançados sobre formas verticais; até traços mais tácteis e menos poéticos, como a síntese das formas e da distribuição interior, o despojamento dos espaços, a economia de recursos utilizando quase que somente o concreto e vidro como materiais,

<sup>12</sup> Para Comas, a obra de Cláudio Araújo no período possuía "a mescla de uma disciplina compositiva fundada na estrutura modulada e uma atitude empírica e pragmática face aos problemas da construção o aparentam em espírito a arquitetos californianos como Neutra e Craig Ellwood" (Araújo: 2000, p. 116).

<sup>13</sup> Ruth Verde Zein apresenta a controvérsia sobre a existência de um *brutalismo* ou Escola Paulista, expondo opiniões que postulam aquela produção como uma continuidade da arquitetura carioca, e a posição referencial de Niemeyer (Zein: 2002, p. 32-57).

<sup>14</sup> Ver revista *Projeto* n.138, março de 1991.

pisos contínuos com o mesmo material, entre outros aspectos de uso sistemático. O Estádio do Morumbi (1953) de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, o MASP (1957) de Lina Bo Bardi e o Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958) de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro, foram passos importantes na direção do brutalismo, através da exploração estrutural e formal do concreto armado, denunciando as formas de madeira impressas nas superfícies tal como no antecedente corbusiano da Unidade de Habitação de Marselha (1946).

Na residência Rubem de Mendonça (1958), Artigas e Cascaldi destacavam o piso superior através da clareza de uma caixa suspensa; solução de caráter *construtivo* complementada pelo mural *concretista* de triângulos, na empena da fachada. No ano seguinte, no projeto da segunda residência Taques Bittencourt (1959), ocorreria a transição.<sup>15</sup> A estrutura passava a definir a concepção formal do edifício, impondo volumes puros isentos: uma casca de concreto em forma de pórtico cobria a casa. O partido em duas alas conectadas através da rampa foi consolidado pela caixa, transformando-se em um único volume. Painéis modulares leves abrigaram-se sob o invólucro de concreto, numa solução de fachada proveniente do entusiasmo pelos elementos estandardizados.

A partir dos ensaios iniciais realizados nas residências e do apelo estrutural exemplar do MASP, a experiência brutalista receberia uma oportunidade decisiva para seu desenvolvimento. Eleito governador de São Paulo pelo período 1959-1962, através do Partido Democrata Cristão (PDC) posicionado à esquerda, Carvalho Pinto dispôs de recursos econômicos para lançar um importante programa de obras públicas. Assessorado por Plínio de Arruda Sampaio, construiu inúmeras escolas, fóruns e outros edifícios necessários. Os trabalhos foram distribuídos entre os profissionais paulistas, proporcionando oportunidades para um grande número de arquitetos, especialmente ao grupo alinhado com Artigas, sendo provável que tenha influído o critério ideológico.

A solução adotada na casa Taques Bittencourt seria explorada nos projetos seguintes da dupla, como os ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), os vestiários do São Paulo Futebol Clube (1961), a garagem de barcos do Santa Paula Iate Clube (1961) e a FAUUSP: este, sem dúvida, o prédio mais representativo da escola; entre outros exemplos. Experiências que se tornariam referenciais de grande parte dos arquitetos paulistas, sobre as quais ocorreriam desenvolvimentos particulares: se em Artigas o apoio da caixa ocorria nas laterais, em Paulo Mendes a caixa estava invariavelmente suspensa em balanço sobre quatro apoios, uma solução perseguida de modo obsessivo.<sup>16</sup> A casa do

---

<sup>15</sup> Há discordâncias entre as datas das diferentes fontes bibliográficas. A cronologia das obras utilizada foi a de João Masao Kamita, em *Artigas*, que pareceu a mais correta.

<sup>16</sup> Maria Luiza Sanvitto examinou de forma sistêmica o brutalismo paulista, classificando as soluções aplicadas em dois diagramas genéricos: o "prisma elevado" e o "grande abrigo". A segunda modalidade, por sua vez, apresentou como variantes o recuo das divisas ou a ocupação até as divisas (Sanvitto: 2001, p. 98-107).

arquiteto no Butantã (1964) e sua gêmea, exemplificam esta solução, constituindo um dos melhores momentos dessa produção.

Não resta dúvida que a formação politécnica de Artigas permitiu-lhe o desenvolvimento formal das estruturas de concreto armado, que passaram a definir a forma de seus edifícios. Nas escolas de Guarulhos e Itanhaém foram utilizadas coberturas consolidadas aos sistemas de apoio, como superestruturas, abrigando programas horizontais; solução que atingiu seu apogeu na Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube. Uma variante surgia a partir da verticalização dos programas enfrentados, como no exemplo da FAUUSP; ou da simples suspensão do programa aplicada nos Vestiários do São Paulo Futebol Clube. Os pilares e apoios – às vezes articulações em aço apenas, como no caso do Santa Paula late Clube – foram valorizados pela solução técnica e plástica. Essa suspensão, no entanto, nada mais tinha a ver com a leveza típica das obras da Escola Carioca: volumes introvertidos e pesados foram suspensos por poucos pontos de apoio, explorando como essência a retórica da tensão produzida. A dramaticidade dessa arquitetura tinha suas raízes em Le Corbusier. No entanto, uma característica do Novo Brutalismo inglês ressurgia no caso paulista: a devoção pela regência estrutural própria de Mies van der Rohe.

Os esforços portantes concentrados nos apoios representavam, como uma metáfora, o mesmo apego ao solo das velhas e pesadas paredes de taipa de pilão da arquitetura paulista dos primeiros séculos. A redução da variedade dos materiais empregados, com o uso extenso do concreto, e os pisos contínuos com o mesmo material, reforçavam estas analogias com a tradição. São elementos dos quais se pode extrair a leitura de uma identidade regional nessa arquitetura.

As soluções formais – figurativas e arranjos espaciais – desenvolvidas por Artigas e Cascaldi foram referenciais para um extenso grupo de arquitetos como Paulo Mendes da Rocha, João Eduardo de Gennaro, Carlos Barjas Millan, Paulo de Mello Bastos e muitos outros. No entanto, o pequeno grupo de discípulos formado por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império adotou seus conceitos éticos e ideológicos como ponto de partida para uma investigação formal mais ampla, que incluía a utilização de abóbadas de tijolos (Koury: 2003). Joaquim Guedes manteve-se numa posição intermediária entre as duas vertentes, equilibrando-se entre a utilização do enunciado e a experimentação formal.

Herança do momento inicial do brutalismo acentuada pelo golpe militar de 1964, a sustentação crítica das obras sobre bases sociais e o engajamento dos autores junto às esquerdas, tornaram-se requisitos compulsórios para uma “boa arquitetura”. A explicação de soluções estético-construtivas como a “proeza estrutural” dos grandes vãos e balanços e a submissão da forma à definição da estrutura, a síntese formal e minimização de recursos materiais, com o concreto aparente utilizado de modo extenso, foi condicionada por argumentos doutrinários de caráter social. Os grandes vãos utilizados no período passaram a representar a ideia de inclusão social, de espaços democráticos; a rusticidade e a síntese seriam explicadas como postura ética e negação ao supérfluo, espécie de voto de pobreza marxista. À parte deste discurso que

tentava encobrir a verdade – que é a busca da forma –, o importante foi que o brutalismo produziu obras de muita qualidade estética.

Enquanto os arquitetos paulistas usufruíam das oportunidades geradas por aquele plano governamental pródigo, desenvolvendo experiências individuais que convergiam sobre determinados aspectos comuns, no Rio Grande do Sul ocorria um projeto semelhante, no qual a experiência singela das escolas de madeira do Governo Leonel Brizola era desenvolvida a partir de um único protótipo flexível, contingente com as finanças debilitadas do Estado a partir do desenvolvimentismo de JK. Um pouco depois, nos anos sessenta, começavam a surgir em Porto Alegre exemplos da influência daquela produção, como o Grupo Escolar Roque Callage (1966) de Carlos Max Moreira Maia e Paulo Renato Bicca; influência que teve seu melhor exemplo na casa do arquiteto Selso Manfessoni (1972), um exercício fiel sobre os postulados da Escola Paulista.

## UM NOVO PERÍODO DA ARQUITETURA MODERNA EM PORTO ALEGRE

Consolidava-se uma dissidência da arquitetura moderna local ao modelo hegemônico brasileiro vigente, ao longo dos anos cinquenta. Miguel Pereira confirma “a tranquila cadência e parcimônia da articulação do movimento modernista no sul do País, que no início da década já começava a discutir o formalismo da arquitetura brasileira”.<sup>17</sup> De fato, naquela entrevista à *Revista do Globo*, em 1958, havia entre os arquitetos um consenso da existência de diferenças regionais entre Porto Alegre e o centro do país. Um vácuo referencial começava a surgir, a partir desse afastamento gradual. O descontentamento com os excessos do “formismo livre” e a própria saturação daquela arquitetura praticada, abriam passagem para uma renovação.

Balizado pelo concurso para a Assembleia Legislativa (1958) e marcado pelas prescrições normativas do Plano Diretor instituído (1959), o segundo período da arquitetura moderna local coincidiu com a gestão de Leonel Brizola como governador do Estado (1959-1962) e o retorno de Loureiro da Silva à Prefeitura através do voto (1960-1963). Integrante do PTB de Vargas posicionado mais à esquerda, o engenheiro Brizola vinha de uma experiência frente à Prefeitura de Porto Alegre (1956-1958), interrompida pela candidatura ao Governo do Estado. Priorizou a construção de escolas públicas como marca de sua administração, estratégia política que reutilizaria nos anos oitenta no Governo do Rio de Janeiro, construindo centenas de “CIEPS”. Um artigo jornalístico divulgava o resultado do concurso público para a escolha do projeto, em cujo título eram apresentados os números grandiosos do plano proposto: “O concurso:

---

<sup>17</sup> E menciona o Grupo de Estudos de Arquitetura, que discutia o Realismo Socialista, liderado por Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff, com a participação de Enilda Ribeiro, Luiz Carlos Cunha, Marcos Hekman, Carlos Antônio Mancuso, Gustavo Martins Costa, Aldrovando Guerra, Nestor Mantese, Edvaldo Paiva, Roberto Veronese, Nelson Souza, Carlos Fayet, Rubem Pilla, Affonso Celso, Ari Canarim, Flávio Pasquali, Irineu Breitmann, João José Valandro, Leo Grossman, Zeno Giacomet, Natallino Anzanelo, Luiz Radomsky e Miguel Pereira (Xavier e Mizoguchi: 1987, p. 34).

concorrência para mil prédios escolares”<sup>18</sup>. O projeto vencedor apresentado tinha a autoria de Celso Carneiro e Edegar Bitencourt da Luz.

Uma importante experiência de construção de escolas seria colocada em prática, descartando o projeto vencedor; e aplicando como tecnologia a madeira, um material com o qual a região era bastante familiarizada. Adotando formas tradicionais sintetizadas, essas escolas apresentaram uma ênfase essencialmente moderna através dos partidos simples aplicados, baseados na circulação através de varandas laterais; na implantação dos módulos pavilhonares flexíveis, dispostos de forma racionalizada; e na própria tecnologia “seca” utilizada: a madeira já se constituía uma alternativa propícia à arquitetura moderna, conforme demonstraram arquitetos como Oswaldo Bratke em sua casa à Rua Avanhandava (1948); uma permissão construtiva que seria consagrada pelo projeto de Niemeyer para o Catetinho (1956) – residência provisória do presidente Juscelino em Brasília durante as obras.

Ainda merece ser ressaltada a horizontalidade dominante dessas escolas, a leveza das formas transmitida através de varandas suspensas, beirais, coberturas com pouca inclinação e das eventuais janelas horizontais aplicadas, obtidas a partir da disposição das guilhotinas em sequência – a exemplo da casa Argemiro Hungria (1942) de Lúcio –; e a presença frequente de painéis treliçados em madeira, que remetiam à Escola Carioca. É sob esse conjunto de fatores que merecem a menção no segundo momento da arquitetura moderna porto-alegrense. A tipologia construtiva dos chalés de madeira se estenderia para outros usos, como a própria Sede da Secretaria da Produção e Abastecimento de Porto Alegre (1959), projeto de Carlos Fayet (figs. 4, 5, 6 e 7). Contingente com as condições culturais, econômicas e climáticas locais, essa experiência regional inteligente foi esquecida. O fator negativo do plano de Brizola ficou por conta das oportunidades propiciadas apenas para um reduzido número de arquitetos, se comparadas com o plano de Carvalho Pinto em São Paulo.

#### (O CONCURSO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA COMO FRATURA)

Em 1958 era realizado o concurso de anteprojetos para a Assembleia Legislativa. Tudo leva a crer que o gatilho que acionou a tendência da arquitetura local no sentido de Mies e outras tendências afins, tenha sido a proposta vencedora formulada pela equipe paulista de Gregório Zolko (1932) e Wolfgang Schöedon (1942).<sup>19</sup> O depoimento de um arquiteto local, participante do concurso, reforça esta suposição:

“As pessoas o estavam descobrindo aqui [Mies], e nós estávamos presos a essa arquitetura mais durona, mais corbusiana, de paralelepípedos, paredes fechadas. Esse projeto que ganhou é bem miesiano. Nós nos sentimos traídos porque ganhou uma arquitetura que não era a nossa. Houve muito debate, porque o nosso projeto tentava contextualizar o

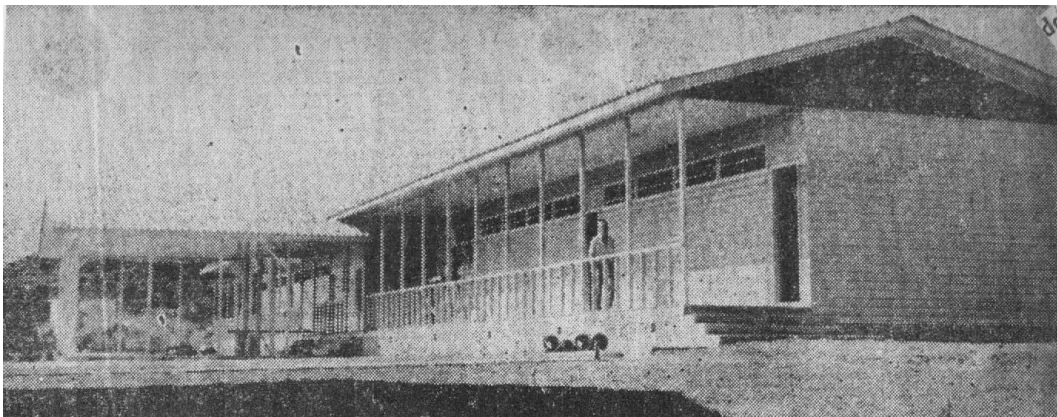
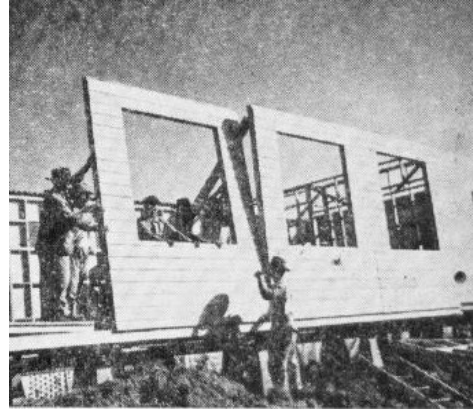
<sup>18</sup> *Correio do Povo*, 20 de setembro de 1959.

<sup>19</sup> É importante ressaltar a formação estrangeira dos dois arquitetos: Schöedon graduou-se pela Technische Hochschule Darmstadt, na Alemanha, em 1959; e Zolko, pela Universidade de Illinois, nos Estados Unidos, em 1955.

4

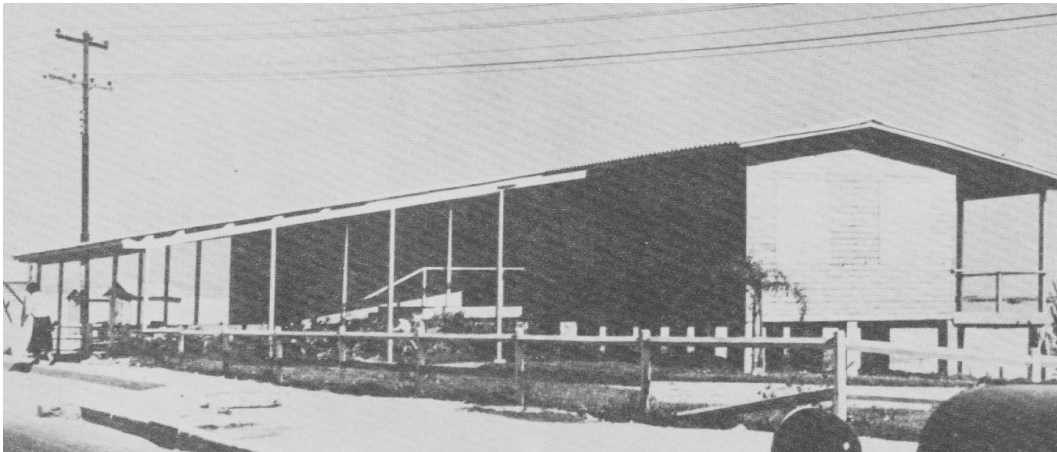


5



6

7



Figuras 4, 5 e 6: montagem de padrões escolares utilizados em Porto Alegre e no Estado, utilizando pré-fabricação, soluções sistêmicas de implantação, e painéis treliçados de madeira próprios da arquitetura moderna brasileira. Fonte: Arquivo do arquiteto João Alberto Schaan.

Figura 7: Secretaria Municipal da Produção e Abastecimento (1959), de Carlos Fayet. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p.134.

Palácio Legislativo e pousou uma borboleta miesiana ali no centro cívico, que nós achávamos inadequada. Não havia um 'ibope' assim tão grande do Mies."<sup>20</sup>

O anseio de construção de um Palácio Legislativo gestava desde a reabilitação da democracia, após o fim do Estado Novo. O reequilíbrio entre os três poderes do Estado, o exemplo do concurso para o Palácio da Justiça (1953), e as deficiências do velho casarão que abrigava a Assembleia Legislativa do Estado conduziram para a construção de uma nova sede como um "monumento à democracia". A representatividade institucional da Praça da Matriz foi o aspecto decisivo na permanência do edifício no local. A área destinada ao novo Palácio surgiu através da retirada do velho Auditório Araújo Vianna da praça. Em abril de 1958 era publicado o Edital de Abertura do Concurso.

O projeto vencedor e os melhores colocados no concurso foram apresentados no segundo número da revista *ESPAÇO-Arquitetura*, constituindo um documento que permite avaliar o processo. O texto apócrifo referia-se ao local como uma Praça dos Três Poderes, numa analogia ao projeto de Brasília, o principal fato arquitetônico que ocorria à época.<sup>21</sup> Manifestava a crítica de alguns arquitetos "à escassez de terreno para tal obra. [...] Sonharam, uns e outros, com as extensões de um grande parque", uma atitude própria daquele momento que idealizava contextos em *tabula rasa*. Porém, o fator mais polêmico ficava por conta da abrangência do concurso. Alguns profissionais defenderam que a participação devia ser restrita aos arquitetos radicados no Estado, sob a alegação que "pela sua natureza de obra singular, o Palácio deveria traduzir o nível da cultura arquitetônica e artística do próprio povo gaúcho", ideia que foi repelida pelo Departamento local do IAB, encarregado de conduzir o concurso. O artigo concluía que

"os resultados do concurso vieram demonstrar que aquela proposição não era de todo despida de fundamento. A maioria dos projetos apresentados pelos arquitetos locais [...] revela certos valores que se identificam rigorosamente com o modo de ser, o comportamento e o espírito da gente deste Estado. A solidez do assentamento dos blocos sobre o solo; certo vigor na disposição e no tratamento das matérias; uma compostura algo solene, intencional e meditada, na estruturação e na seqüência dos espaços; são qualidades que, de certo modo, refletem a personalidade do povo gaúcho, tradicionalmente comedido, um pouco formalizado, altivo e meio orgulhoso de si próprio".

A afirmação apoiada sobre bases subjetivas não apresentava consistência. O tom do discurso era visivelmente tendencioso a favor de uma arquitetura de matriz corbusiana, que já havia demonstrado capacidade de

<sup>20</sup> Moacyr Moojen Marques em depoimento à "Refinaria Alberto Pasqualini - entrevista com os autores", em *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis* n. 2, p. 111.

<sup>21</sup> É provável a autoria de Nelson Souza, que era o diretor da revista e participara do concurso, pelo tom de crítica à escolha; porque Edgar Graeff, o presidente da mesma revista, havia participado da Comissão Executiva Permanente de Construção do Palácio Legislativo - CEPCL - como representante do Instituto dos Arquitetos: o resultado causou insatisfação entre os arquitetos locais, recaindo parcela de culpa sobre o próprio Graeff.

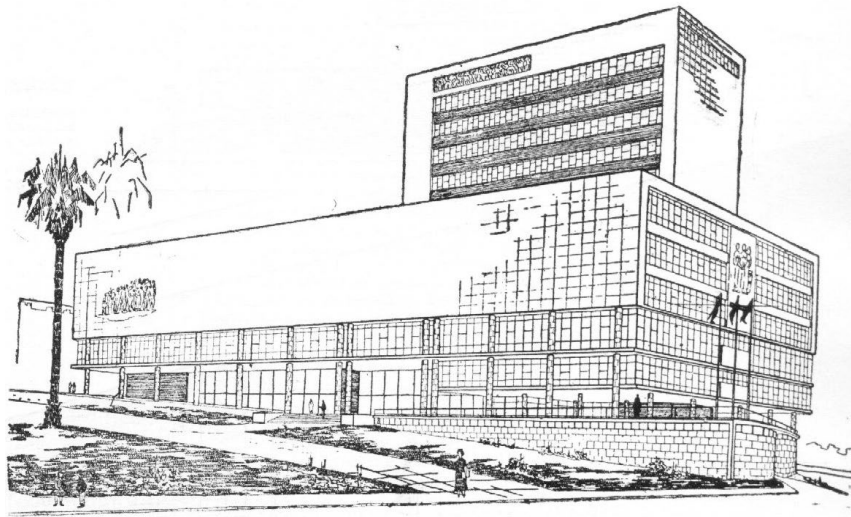


adaptação regional no caso carioca e nas criações do próprio arquiteto pelo mundo afora. Essa “regionalização” perseguia com mais força a representatividade cultural do que os fatores pragmáticos, através do bem-sucedido artifício de recriação de formas análogas à tradição. Fator que parecia inspirar o grupo local a buscar uma identidade própria, a partir da apropriação do exemplo carioca. Após quase uma década de experimentação, se estabelecia um compromisso de fidelidade com aquele modelo *adaptativo* de arquitetura e uma reação contra a novidade. Acima de tudo, a inspiração “estilo internacional” do projeto vencedor devia contrariar frontalmente os membros do grupo engajado na esquerda (nos mais diversos níveis de aprofundamento), que ainda exerciam alguma influência sobre o conjunto de profissionais locais: como no caso paulista, a arquitetura de Mies e as tendências internacionais eram encaradas como exemplos do imperialismo americano, no momento em que transcorria a “guerra fria” contra o comunismo.

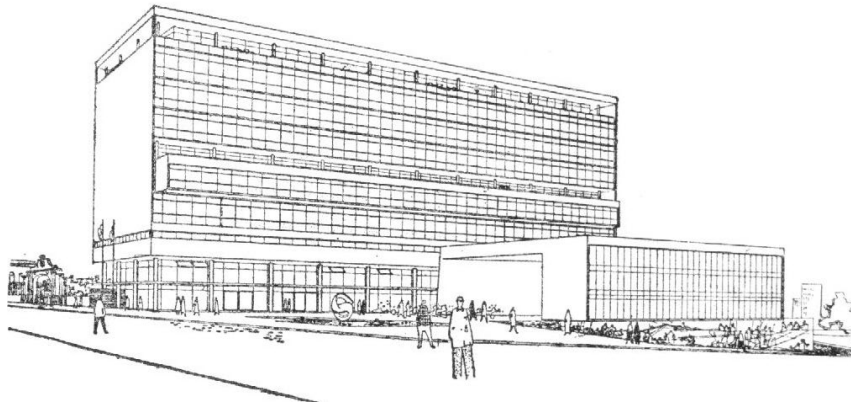
Os três projetos de equipes locais classificados apresentavam as características da arquitetura eleita. O projeto de Nelson Souza, Ari Canarim e Celso Carneiro utilizava a gramática corbusiana de forma “burocrática” e excessivamente solene. O volume horizontal atingia seis pavimentos, a metade deles expostos por pilotis destacados do envidraçamento da base; e os três restantes encerrados dentro de um muro contínuo na fachada principal, que se tornava desproporcional, transmitindo sensação de peso excessivo à composição (fig. 8).

O projeto de Emil Bered e colaboradores apresentava uma composição mais leve e equilibrada: o volume explicitamente corbusiano nascia quase totalmente do solo, com a interferência apenas parcial de uma base horizontal. O pavimento térreo colocava à mostra os pilares de dupla altura consagrados pela arquitetura local desde o exemplo do Hospital de Clínicas (1942, primeira versão), de Jorge Moreira, e o ático recuado mantinha uma platibanda que recompunha a aresta do volume, gerando um negativo ritmado pelos pilares expostos. Carecia-lhe o caráter representativo de um prédio monumental: sua aparência um tanto utilitária e impessoal transmitia a ideia de um edifício para programas como hospitais ou repartições públicas (fig. 9).

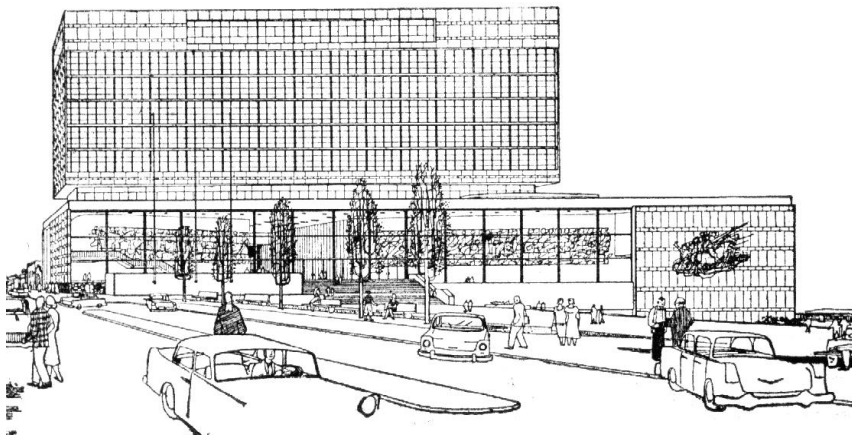
Da autoria de Marcos Hekman, Moacyr Marques e Luiz Carlos da Cunha, o terceiro projeto local selecionado constituía uma composição equilibrada e elegante, que transmitia o necessário caráter de um Palácio Legislativo. O bloco vertical corretamente destacado da base horizontal através de uma transição envidraçada, adotava um invólucro semelhante ao Pavilhão Suíço de Le Corbusier, reutilizado em projetos cariocas como o Hospital Sul-América (1952) de Niemeyer e Uchôa: uma caixa reduzida aos planos laterais, com um ático composto por um muro rasgado no centro, como um grande balcão. Entre os pavimentos desse corpo envidraçado persistiam as divisões dos entrespis, em voga na arquitetura moderna brasileira desde exemplos como a fachada envidraçada do Banco Boavista (1946) de Niemeyer. O volume horizontal



8



9



10

Figura 8: Projeto para o concurso da Assembléia da equipe de Nelson Souza, Ari Canarim e Celso Carneiro. Fonte: Revista *ESPAÇO-Arquitetura* n.2, p. 9.

Figura 9: Projeto da equipe de Emil Bered. Fonte: Revista *ESPAÇO-Arquitetura* n.2, p. 10.

Figura 10: Projeto da equipe de Marcos Heckman. Fonte: Revista *ESPAÇO-Arquitetura* n.2, p.9.

abrigaria um grande saguão monumental, cuja perspectiva do edifício demonstrava sua visibilidade desde o exterior: aqui a referência não era mais corbusiana; os pilares de concreto à guisa de colunata desapareceram, dando lugar a uma marcação esbelta que parecia constituída por pilares metálicos, confundindo-se com o próprio fechamento transparente do saguão. Hekman confessou que havia o desejo de conciliar o edifício ainda corbusiano à nova tendência miesiana que surgia, mencionando, porém, a Lever House (1952) de S.O.M. como o referencial da solução em dois volumes; e ressaltando a transparência perseguida como alusão à democracia, salientou a proposta utópica do Plenário envidraçado, visível desde o exterior (fig. 10).<sup>22</sup>

O júri foi constituído por um grupo heterogêneo de profissionais, contando com o carioca Alcides da Rocha Miranda, o pernambucano Acácio Gil Borsoi, o paulista Rino Levi, o mineiro Sylvio de Vasconcellos e o gaúcho Manuel José de Carvalho Meira. A formação de Borsoi na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), no Rio de Janeiro, e sua produção prática à época, pressupõe que constituísse com Alcides Miranda a defesa de propostas filiadas à arquitetura carioca. Vasconcellos, por sua vez, já se notabilizava como estudioso da história da arquitetura colonial brasileira, através do livro recém publicado “Vila Rica”<sup>23</sup> (1956), em cuja introdução confessava a orientação de Rodrigo Mello Franco de Andrade e Lucio Costa; fato que inseria-o no curso principal das bases teóricas brasileiras à época. E Rino era o único que se apresentava dividido entre uma produção com elementos típicos da arquitetura brasileira, como brises e cobogós; e projetos com imagens mais sintéticas e internacionais, como o Banco Paulista de Comércio (1947) e o projeto exemplar do Edifício-sede do IAB São Paulo (1947), onde sua regência é percebida dentro da grande equipe, a partir das soluções semelhantes ao projeto anterior. Esta simpatia latente seria confirmada no projeto do Edifício e Galeria R. Monteiro (1959), realizado pouco depois de integrar o júri: um prisma envidraçado sobre a base horizontal comercial, cujas arestas foram “duplicadas” ao modo das soluções miesianas americanas; e fachadas apresentando uma retícula configurada pelos perfis de alumínio, que compunham um delicado grafismo ao modo do melhor “Estilo Internacional nova-iorquino”. Este conjunto de fatores tornava surpreendente a decisão do júri.

Apesar da representação esquemática da proposta vencedora, o projeto de Zolko e Schöedon era perfeitamente compreensível através dos desenhos apresentados (fig. 11). Recebeu o primeiro prêmio por unanimidade, a partir da “unidade de sua composição e a segurança demonstrada na elaboração do trabalho, seu mais perfeito atendimento ao programa de necessidades, seu melhor esquema de circulação, a restrição de sua área total construída [...], e monumentalidade”<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Segundo o depoimento de Marcos Hekman ao autor em 22 de janeiro de 2003.

<sup>23</sup> Sylvio de Vasconcellos, *Vila Rica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

<sup>24</sup> Ata de julgamento publicada na revista *ESPAÇO-Arquitetura* n. 2, p. 11.

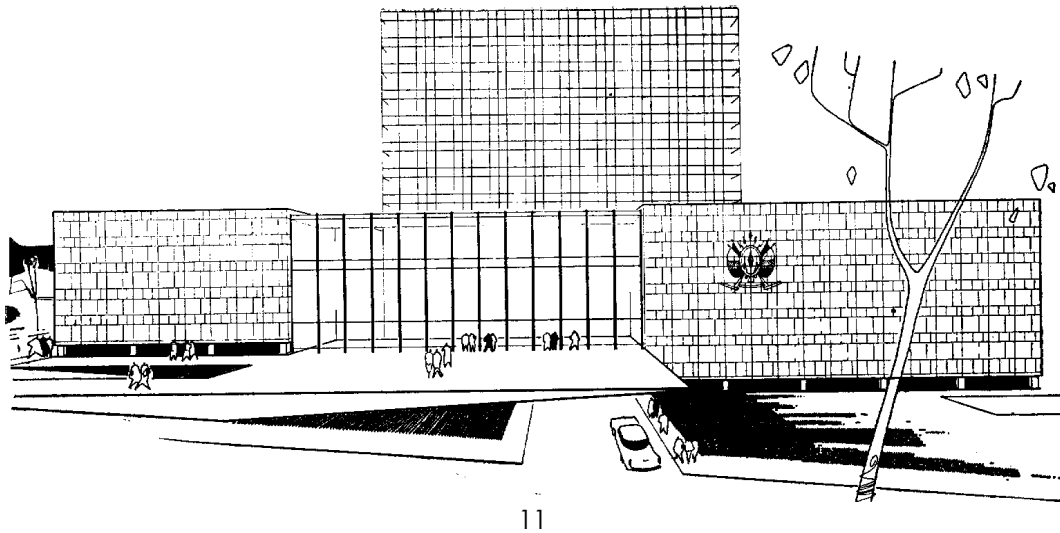
O edifício construído apresentou a neutralidade característica das fachadas do período, compositivamente equilibradas a partir da quadrícula estabelecida entre montantes verticais, próximos e volumosos, e a sequência horizontal de aberturas, peitoris e vergas; três elementos diferenciados que constituíram o estrato horizontal. Os dois grandes volumes cegos da base contendo auditório e plenário receberam um revestimento de pedra, como um *rusticato* moderno, cuja estereotomia apresentou um ritmo vertical 1:2:1:2, que se torna mais complexo no sentido horizontal. É uma solução que remete à materialidade do tratamento das “caixas” corbusianas, usual desde aqueles projetos como a Liga das Nações (1927) e o Centrosoyuz (1928). Aqueles volumes estabelecem o contraponto e a devida tensão com a colunata-montantes de ritmo apertado do ingresso. O *brise-soleil* foi outro artifício corbusiano utilizado, protegendo a fachada posterior do bloco vertical, voltada para oeste (fig. 12).

As plantas baixas apresentadas pelo projeto vencedor traziam uma malha modular sobreposta: um novo artifício de regência geométrica do projeto, adotado a partir da substituição da malha de pontos de apoio próximos, própria da “planta livre”, pelos apoios distanciados característicos da utilização das lajes nervuradas adotadas nos anos cinquenta, a partir da “monumentalização da estrutura”. A sustentação do pavimento-tipo alongado foi resolvida através de uma sequência de pares de pilares, formando um amplo vão central compensado por balanços extensos nas duas extremidades. Uma excessiva ênfase dedicada aos fluxos interiores associou-se à crença no conforto proporcionado pelo condicionamento de ar central, resultando em plantas baixas com circulações excessivas e labirínticas, acentuando o aspecto cambiável do arranjo; e com muitos compartimentos sem contato com o exterior. Um arranjo inadequado à alta proporção de fachadas disponível para a superfície do pavimento tipo.

#### (OUTRO FATOR DE CÂMBIO: O PLANO DIRETOR DE PORTO ALEGRE)

O Plano Diretor implementado em 1959, é um fator que merece ser examinado sob dois ângulos distintos. Num primeiro instante convém analisá-lo como um produto de uma época, uma concepção normativa cuja intenção era organizar a produção de uma cidade moderna através de seus edifícios, usos funcionais e redesenhos viários. Num segundo momento, cabe examiná-lo do ponto de vista dos resultados produzidos, seus efeitos sobre a configuração formal da cidade e dos edifícios.

Esse Plano teve sua origem no anteprojeto (1951) desenvolvido pelo urbanista Edvaldo Paiva e o arquiteto Demétrio Ribeiro, segundo consta na apresentação do próprio documento publicado; um estudo “sob a inspiração da Carta de Atenas” – ata extraída do IVº CIAM (1933) ocorrido a bordo do navio S. S. Patris, partindo daquela cidade com destino à Marselha. O tema daquele Congresso– “A cidade funcional”–, segundo Reyner Banham, produziu “o documento mais olímpico, retórico e essencialmente destrutivo que já surgiu dos CIAM”. As cento e onze propostas resultantes tratavam das condições



11



12

Figura 11: Perspectiva do projeto vencedor (1958). Fonte: Revista *ESPAÇO-Arquitetura* n.2, p. 4.

Figura 12: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. Fonte: Arquivo da Assembleia.

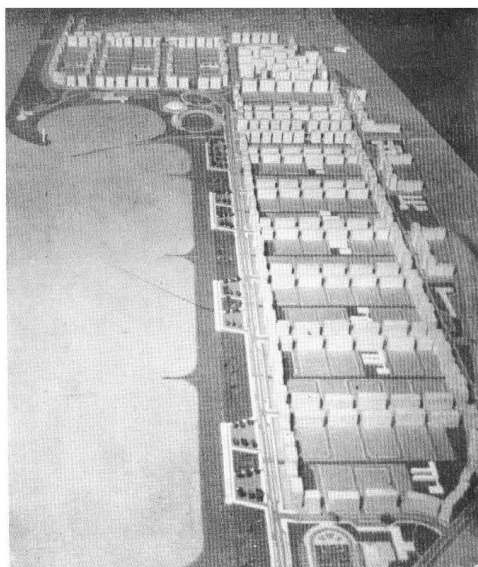
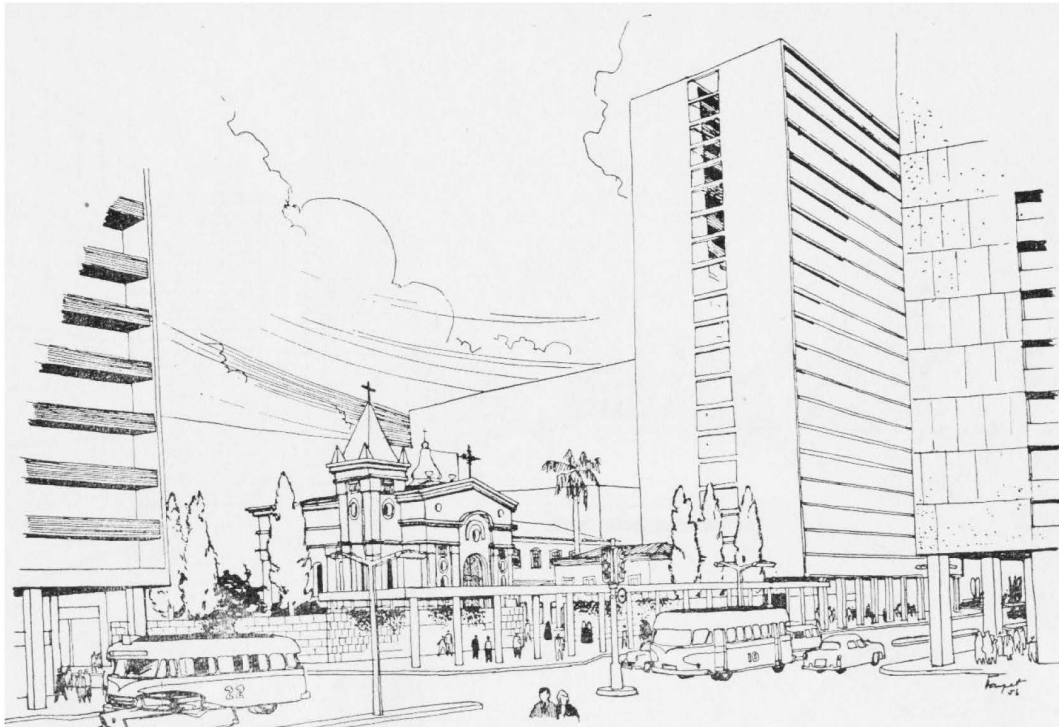
contemporâneas das cidades e das correções àquela realidade, classificadas em cinco categorias: moradia, lazer, trabalho, transporte e edifícios históricos. Banham acentua ainda a pretensão de “aplicabilidade universal” da Carta, encobrendo uma concepção muito limitada tanto da arquitetura como do planejamento urbano, ao propor zoneamentos funcionais rígidos, com seus cinturões verdes entre as diferentes funções, e os blocos de apartamentos verticais como estratégia única de atingir densidades compatíveis com a realidade urbana (Frampton: 1997, p. 328-329).

Segundo a mesma apresentação do documento, a proposta local obedecia às quatro funções urbanas corbusianas: “habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito e circular”. Diferenciava a cidade através de um zoneamento, no qual as áreas residenciais eram divididas em unidades de habitação. A operação efetuada partia do modelo da Carta como esquema abstrato – modelo permeado pela utopia social do solo liberado – e o transpunha para a realidade contingente: um território fragmentado pelo padrão miúdo do parcelamento do solo, muito distinto da situação *tabula rasa* idealizada. O que resultaria na caricatura do modelo de cidade perseguido. Este trabalho foi o ponto de partida para o anteprojeto do Plano Diretor organizado por Edvaldo Paiva em 1954, durante a gestão do Prefeito Ilido Meneghetti, ao qual seria incorporado ainda o regime de índices de aproveitamento como instrumento de controle da densidade.

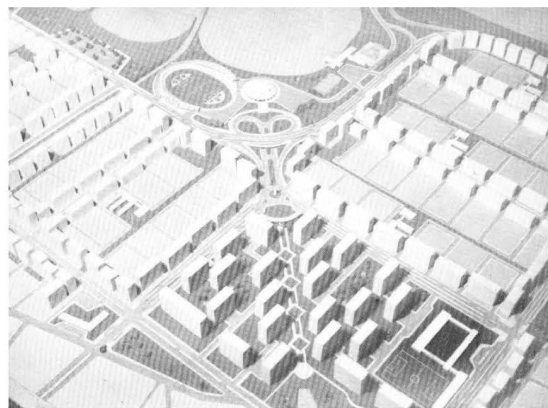
Contagiado pelo conceito de cidade na natureza de Le Corbusier, o Plano definitivo apresentou uma preocupação com a proporção dos espaços verdes de Porto Alegre. Algumas áreas da cidade foram detalhadas, através de um desenho urbano que conjugava arruamentos e lotes convencionais à previsão de edifícios públicos modernos – escolas, teatro municipal e outros equipamentos especiais – implantados sobre áreas verdes, como o exemplo da chamada Ilhota: uma várzea insalubre recuperada através de drenagem e aterro, por ocasião da retificação do arroio Dilúvio, e reintegrada ao tecido urbanizado.

A área da Primeira Perimetral também foi detalhada, considerada a “obra de maior destaque prevista no Plano Diretor”. Plantas baixas traçadas sobre levantamentos aerofotogramétricos e perspectivas compunham o material, demonstrando a adoção de tradicionais galerias cobertas no trecho entre as avenidas Borges de Medeiros e João Pessoa. A urbanização da Praia de Belas compunha outro desenvolvimento inspirado em Le Corbusier, um esquema *tabula rasa* dispondo “torrões brancos” sobre o parque, como demonstravam as fotos de uma maquete. A natureza era moldada pela vontade humana, recompondo as margens do Guaíba a partir da ponta do Gasômetro em linhas retas, como parte da cartesiana orientada no sentido norte-sul. Uma versão incorporada à última hora reduzia a área de aterro, curvando desajeitadamente a linha da margem. A ocupação também era redefinida: ocorria a redução da

13



14



15

Figura 13: Perspectiva simulando a ocupação da avenida Primeira Perimetral, com as galerias comerciais propostas. Fonte: revista *Habitat* n.38, p. 15.

Figuras 14 e 15: Proposta para ocupação do aterro da Praia de Belas, seguindo o padrão "tábula-rasa" da Carta de Atenas. Fonte: revista *Habitat* n.32, p. 35.

área construída proposta, passando a prevalecer um parque linear sobre o local (figs. 13, 14 e 15).

Vale analisar, ainda, o esforço desmesurado do Plano para estabelecer um denominador comum entre os edifícios do tecido moderno idealizado, através de um regime de alturas e afastamentos periféricos dos “torrões”; esforço que demonstrava a difícil tarefa de impor aquele modelo “Carta de Atenas” à uma infinidade de tamanhos de lotes e largura de logradouros da cidade, além das vocações tão distintas das suas diversas áreas. A tentativa de flexibilizar as alternativas oferecidas pelo regime, agravava ainda mais a situação: propunha soluções como a possibilidade de aumento do gabarito dos edifícios através do aumento proporcional do recuo ao alinhamento; medida que acentuava o aspecto fragmentário do conjunto urbano resultante, através da eliminação da continuidade das edificações configurando as ruas, somando-se à variedade de alturas resultantes. O “envelope” destinado a ser ocupado pelo projeto resultava bastante justo, dificultando ainda mais a obtenção de formas com a autonomia e racionalidade cartesiana desejada: as pressões dos afastamentos imprimiam frequentemente as formas oblíquas das divisas nos volumes atingidos, como exemplifica o edifício “Campos Elíseos”, que será examinado adiante, entre muitos outros.<sup>25</sup>

## O ENUNCIADO MIESIANO E OUTRAS CONVERGÊNCIAS COMO PADRÃO

A partir da experiência da Assembleia Legislativa, estava inaugurado o axioma miesiano como uma alternativa para a arquitetura local, com suas fachadas como um segmento de padrão contínuo infinito substituindo o cânone tradicional de base, corpo e ático dos prédios. Iniciava-se um período na qual os edifícios seriam vedados frequentemente por paredes leves, onde vidros e painéis passavam a ser sustentados pelos perfis verticais marcantes de alumínio, como a fachada definitiva do Edifício Santa Cruz e do Instituto dos Arquitetos do Brasil (1960). Algumas vezes os perfis e outros elementos verticais seriam utilizados apenas como determinantes do ritmo das fachadas, a exemplo do que ocorreu no edifício IPASE (196-); ou acentuados em soluções intermediárias, como no caso do edifício-sede do Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem (1963), no qual persistiram expostas as vigas de concreto entre os pavimentos.

Posteriormente, ocorreriam fachadas envidraçadas por completo, ao modo do Seagram nova-iorquino e dos edifícios de S.O.M., como o Banco Cidade de São Paulo (197-), hoje Banco Cidade.<sup>26</sup> Conceitos que encontrariam dificuldades para a aplicação plena, com exceção de propostas para competições, como aquela apresentada por Miguel Pereira e Ivan Mizoguchi para o concurso do Edifício-sede da Petrobrás (1967), no Rio de Janeiro: propunham um prisma reflexivo esbelto e isento, inserido na ampla paisagem

<sup>25</sup> Sobre os efeitos práticos desse Plano Diretor, ler “Porto Alegre: considerações sobre a produção da paisagem urbana”, de Elvan Silva em: *Estudos Urbanos - Porto Alegre e seu planejamento*, p. 211-219.

<sup>26</sup> Localizado à rua Sete de Setembro esquina com praça da Alfândega.



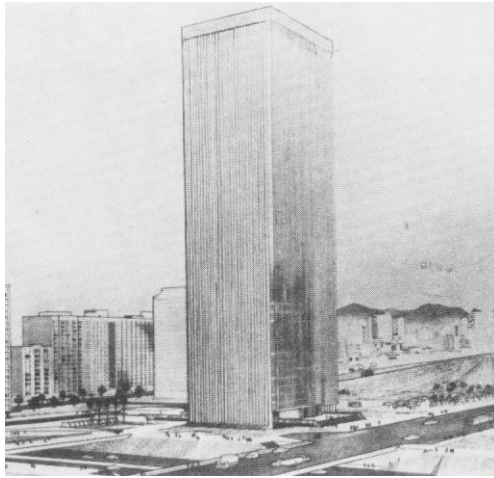
surgida com o desmonte do Morro de Santo Antônio, junto aos Arcos da Lapa (fig. 16); cenário cuja vocação montava da proposta de Reidy para o Centro Cívico da cidade, no final dos anos quarenta, na qual aplicou literalmente princípios e elementos corbusianos, como um trecho de *redants*, um edifício hexagonal à reminiscência de Argel, auditórios arquetípicos e o próprio “Museu de crescimento contínuo”.

Quando se acusa uma influência miesiana, há que se fazer uma ressalva quanto à literalidade da aplicação das soluções técnicas e postulados de Mies em determinados programas, como a habitação coletiva, onde modelos tipo “Lake Shore Drive” não eram viáveis técnica e economicamente, ou por fatores culturais e geográficos: um modelo que exigiria recursos elevados para viabilizar-se, demandando custos permanentes de climatização artificial. Em alguns edifícios institucionais e de escritórios, no entanto, os modelos do “estilo internacional” foram reproduzidos de modo esquemático, tentando superar as profundas limitações técnicas e econômicas presentes. Mais do que a aplicação de modelos e materiais análogos, o espírito de neutralidade e síntese, não somente de Mies como de outras referências convergentes da época, é que esteve presente no período, muitas vezes convivendo de forma harmônica com soluções estabelecidas no período inicial, identificado com a gramática de Le Corbusier: em geral, as soluções e fragmentos de um repertório miesiano referido foram aplicados como *collage*.

O edifício-sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil (1960), autoria de Carlos Fayet, seria uma das primeiras obras da cidade a agregar elementos daquele repertório. Inserido no tecido urbano tradicional, o prédio entre medianeiras recompunha o contorno curvo do quarteirão, apresentando a fachada segmentada em 10 módulos verticais através de montantes metálicos. A sequência horizontal de peitoris esmaltados brancos e janelas subdivididas em dois módulos não apresentou diferenciação nas extremidades verticais: o mesmo elemento constituía o peitoril inferior e a platibanda (fig.17). Herança de uma sintaxe vigente até aquele momento, a base recuada foi subdividida pelo terraço da sobreloja, na qual instalou-se a sede do Instituto. A planta baixa do pavimento tipo, simples e contingente ao terreno, posicionou três salas comerciais para cada fachada, unidas pelo hall de circulação central, onde uma escada com estrutura metálica de lance único foi posicionada de modo escultórico no centro do espaço: mais um sintoma perceptível da adoção de um novo axioma formal.

#### (AS RESIDÊNCIAS UNIFAMILIARES)

O programa residencial unifamiliar, no período, apresentou o abandono da investigação compositiva e construtiva dos anos iniciais: aquelas coberturas aparentes com pouca inclinação, em um sentido único, como no caso apresentado da residência Edvaldo Paiva (1948), de Edgar Graeff; ou compondo à moda “borboleta” (com as inclinações invertidas, às vezes decompostas), solução utilizada na residência Cândido Norberto (1952) de Luiz F.



16



17

Figura 16: Proposta para o Concurso do edifício-sede da Petrobrás, de Miguel Pereira e Ivan Mizoguchi (1967). Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 35.

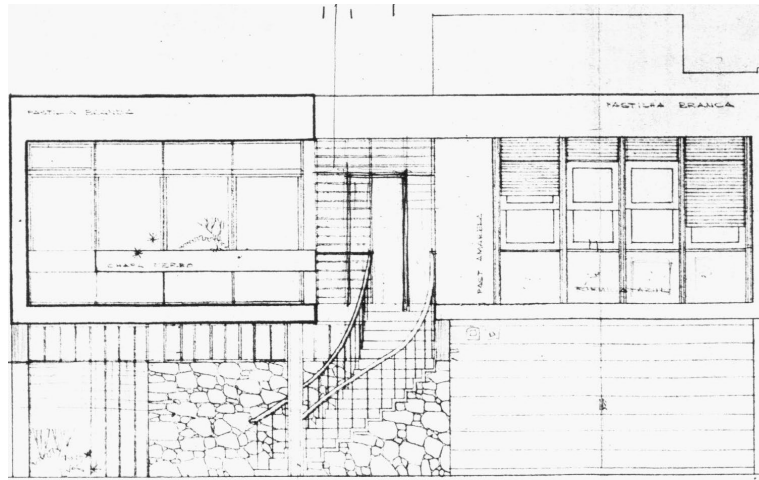
Figura 17: Edifício-sede do IAB/RS (1960), de Carlos Maximiliano Fayet. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 37.

Corona e Carlos Fayet. Essas práticas usuais nos anos cinquenta foram substituídas por uma busca radical de horizontalidade, à aproximação da década seguinte: lajes de cobertura impermeabilizadas, ou telhados com baixa inclinação escondidos sob platibandas mínimas, tornaram-se a tônica. A decomposição dos volumes em planos também foi acentuada, utilizando-se a diferenciação dos materiais de revestimento e cores para atingir esse intento. As referências passaram a ser as formas geométricas sintéticas influenciadas pelo concretismo emergente nos anos cinquenta; e um Mies híbrido entre o neoplástico europeu e o clássico americano.

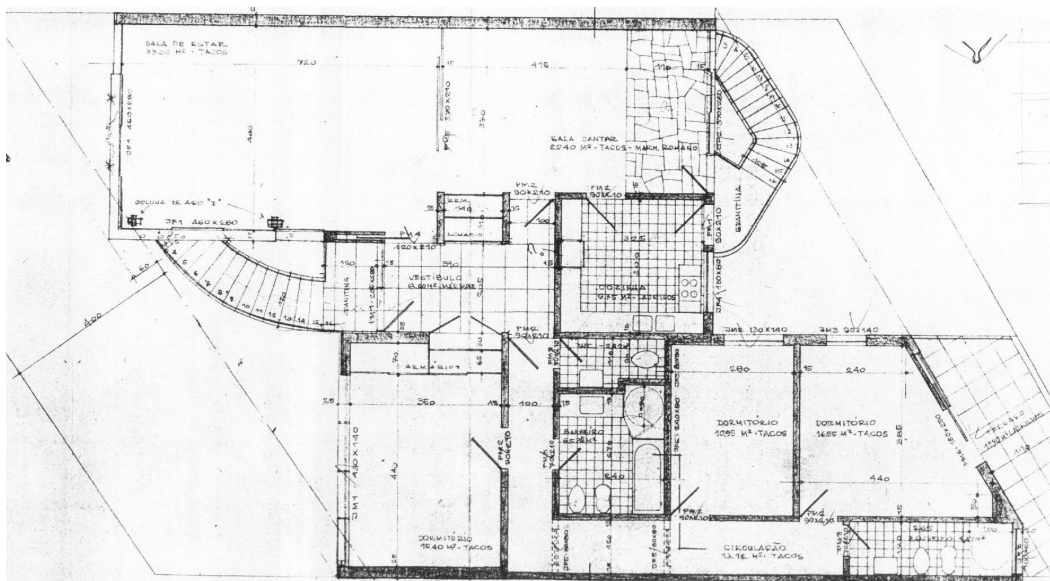
A casa Saltz (1959), de Emil Bered, exemplifica uma transição para esse novo período, na qual persistem características compositivas de materialidade aliadas a alguns elementos típicos da fase seguinte. Um invólucro horizontal de alvenaria, constituído pela continuidade da laje de piso com os planos laterais e a platibanda baixa, conteve o pavimento principal, que foi elevado sobre pilotis destinado à garagem e serviços. A influência geométrica *construtiva* denuncia-se através da diagramação quase gráfica dos diferentes materiais em planos, compondo a fachada: são utilizadas pedras, madeira, vidro, chapa metálica, fórmica azul, pastilhas brancas e amarelas. A influência de Mies também ficou evidenciada através do prisma envidraçado em balanço que conteve a sala de estar, suportado por duas colunas de aço em "duplo T". Curiosamente o referencial miesiano adotado nesses casos periféricos do período não era a Casa Farnsworth (1946), onde as colunas uniram-se à pele do edifício marcando o ritmo estrutural; mas como em Barcelona ou Brno, os pilares foram comumente destacados da vedação, atrás ou à frente do plano de vidro, como reminiscências da "planta livre" e genérica (fig. 18 e 19).

A casa Hélio Dourado (1961), de Miguel Alves Pereira (1932) e João Carlos Paiva da Silva (1931), é um dos exemplos onde acentuou-se a adoção das premissas de um Mies europeu. Definida como um prisma de base retangular a partir da projeção da tênue cobertura, a residência teve esta superfície horizontal suspensa por duas alas periféricas de pilares de aço de secção cruciforme, recuperando a solução dos exemplos antológicos do Pavilhão de Barcelona e da Casa Tugendhat, concebidos no distante ano de 1928; com um detalhe: em Barcelona a solução é porosa e ora a estrutura está à mostra, ora está recolhida atrás de superfícies transparentes; e em Tugendhat a estrutura pautada está visível, por trás da superfície transparente contínua do volume convexo. Abandonada por Mies desde os anos trinta, a estrutura destacada das vedações provinha do conceito de estrutura independente definidora de um "estilo internacional", onde a coluna servia como "pontuação de um espaço de extensão horizontal". O "exo esqueleto" da fase americana foi onde a estrutura miesiana adquiriu a cadência mais marcante, à semelhança de uma colunata clássica (fig. 20).

Uma segunda lâmina sustentou a casa Dourado, como um pódio flutuante de inspiração miesiana americana, mas de modo distinto do exemplo



18



19



20

Figura 18: Fachada da Casa Saltz (1959), de Emil Bered. Fonte: Arquivo Emil Bered.

Figura 19: Planta do pavimento superior da casa Saltz. Fonte: Arquivo Emil Bered.

Figura 20: Casa Hélio Dourado (1961), de Miguel Pereira e João Carlos Paiva. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 170.

da casa Farnsworth, onde parece ter ocorrido uma reinterpretação das casas suspensas da tradição da carpintaria norte-americana, recuperadas também por Marcel Breuer. No projeto de Miguel Pereira e Paiva, curiosamente o ingresso ocorreu perpendicular à menor dimensão, vencendo o pequeno desnível através de três degraus “flutuantes” ao modo consagrado por Mies. As gárgulas quadradas da cobertura, porém, nada deviam a este: ele nunca aplicou estas em seus edifícios. O efeito gerado por uma gárgula, explorando a dramaticidade da água recolhida jorrando livre à vista do público, fora um ato restituído por Le Corbusier em sua fase brutalista (e acentuadamente lírica), a partir de Romchamp. Na verdade, o volume pouco recortado da casa Dourado – que se esgueira por trás dos nove pares de intercolúnios –, também lembra a composição “fácil” da *Villa Cartago* de Le Corbusier, onde o arranjo interior acomoda-se tirando partido da flexibilidade do interstício que se oportuniza; ou ainda mais, das estruturas metálicas cadenciadas das casas do *Case Study House Program*, aplicadas a partir do ano de 1949.

A residência José Figueras Filho (1961) foi outro exemplar representativo deste período, destacado pela publicação de Xavier e Mizoguchi (1987, p. 198-169); um projeto do arquiteto mineiro Oscar Valdetaro (1924-1976), profissional graduado no Rio de Janeiro. As linhas horizontais dominantes foram acentuadas pela cobertura plana horizontal; imagens típicas que alimentariam o imaginário da residência burguesa perseguido ao longo da década. O partido adotado inverteu a lógica tradicional: um bloco de serviços alongado foi disposto de costas para a rua, formando um plano cego de tijolos aparentes como fachada, por onde deslocaram-se rampas de acesso vencendo o desnível. O bloco principal posicionou-se paralelamente ao primeiro, voltado para o pátio social. Curiosamente, neste caso, não restaram vestígios daquela arquitetura carioca na qual o arquiteto havia recebido sua formação, à exceção da implantação em duas alas paralelas (fig. 21 e 22).

A residência Harri Graeff (1961), de Edgar Graeff, é mais um exemplo da tendência ocorrida no período, à qual as convicções corbusianas do arquiteto cederiam. A horizontalidade dominante também se confirmava como uma característica típica, neste caso, e a paleta de materiais empregados diferenciava os diversos planos da composição, como as empenas laterais destacadas em pedra, que lembram a solução utilizada por Marcel Breuer em sua terceira residência americana; além dos setores envidraçados interrompidos por planos cegos em tijolos aparentes. O entrepiso e a cobertura foram definidos por lâminas horizontais ressaltadas, decompondo os planos verticais da fachada compulsoriamente, à exceção das paredes laterais que forneceram unidade ao conjunto (fig. 23). Esta mesma estratégia de fragmentação dos planos que compõe os volumes é percebida nos edifícios verticais do período, em substituição à unidade inspirada na sintaxe corbusiana que as composições do período inicial aplicavam.

Desenvolvido ao longo da primeira metade dos anos sessenta, o projeto da residência de Lincoln Ganzo de Castro (1929) constituiu uma oportunidade para o arquiteto colocar em prática seus conceitos de forma integral, mesclando uma inspiração confessa nas soluções artesanais de Frank Lloyd Wright, integrada à contaminação que um suposto “estilo internacional” impunha aos programas domésticos à época. O partido horizontal adotado foi propiciado pelo lote de dimensões generosas. Aliada à orientação norte, a vista da cidade e do Guaíba foi explorada através da abertura dos principais cômodos: no caso da sala de estar com seus diversos ambientes integrados, o envidraçamento foi completo, graças aos finos pilares metálicos cruciformes tomados do Mies europeu. Um espelho d'água exterior foi disposto ao longo da fachada envidraçada, transposto por uma passagem-deck. A estrutura impôs o ritmo ao espaço interno, apresentando uma seqüência de vigas transversais de concreto aparente distanciadas 3,55m a eixo uma da outra. O espaço acentuadamente horizontal e modulado num único sentido, associado a outros pormenores como a lâmina d'água e os materiais utilizados, compuseram um conjunto que remete à aparência daquelas casas da costa oeste americana (figs. 24 e 25).

Além da exploração do concreto aparente com o baixo-relevo obtido através das formas, a variedade de materiais utilizados incluiu também o tijolo à vista e o granito talhado em pequenos blocos – este disposto em fiadas verticais diferenciadas pela dimensão e o relevo produzido. Materiais naturais, artesanais, serialidade e elementos industrializados estão integrados sem traumas. O resultado são formas muito representativas de um “clima anos sessenta” local, no qual competiam soluções antagônicas associadas, fundindo alguma permissividade própria do gosto da época, ao rigor da cadência dos ritmos e modularidades em voga no período.

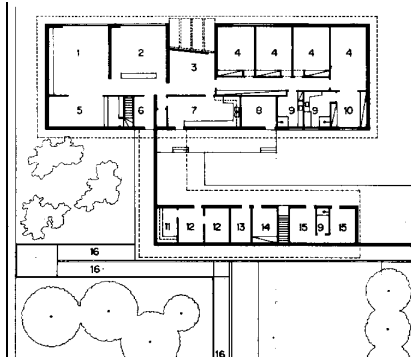
A formação do arquiteto ocorreu parcialmente dentro do curso da Escola de Engenharia, tendo sido concluída no curso unificado a partir de 1952; o que explica a ênfase dada às questões construtivas estruturais e detalhes, numa postura muito próxima ao que ocorria com a formação politécnica dos paulistas. Os próprios protagonistas daquela unificação confirmam a vocação distinta das duas turmas, provenientes de orientações diferenciadas: a ênfase técnica nos originários do curso da Engenharia, e o acento artístico na abordagem dos demais.

Como outros que se mantiveram distantes do grupo que gravitava em torno de Demétrio e Graeff, Lincoln arcou com um ônus pesado: a postura independente custava aos arquitetos locais o solapamento silencioso da credibilidade de sua produção. Quem não compartilhasse os preceitos ideológicos do grupo e as respectivas soluções formais eleitas, era acusado de adotar uma postura fútil; o que supostamente seria refletido na superficialidade da arquitetura produzida.

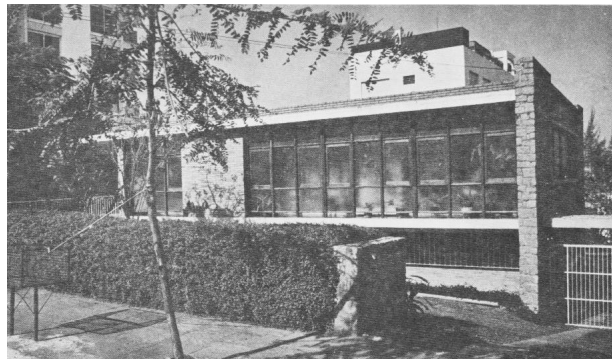
21



22



23



24



25

Figuras 21 e 22: Fachada posterior e planta baixa da casa José Figueras Filho (1961), de Oscar Valdetaro. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 169.

Figura 23: Casa Harri Graeff (1961), de Edgar Graeff. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 172.

Figuras 24 e 25: Fachada frontal da casa do arquiteto Lincoln Ganzo de Castro (c.1964) e detalhe da estrutura com vigas paralelas. O terraço lateral eleva-se acima do nível do terreno, e seu guarda-corpo de madeiras verticais explora o efeito de suspensão através de mísulas em balanço. Fonte: autor.

### (A HABITAÇÃO COLETIVA)

Alguns edifícios do período conseguem transmitir de modo exemplar as transformações ocorridas sobre o programa da habitação coletiva naquele momento. Os edifícios Faial (1962) e Christofell (1962), ambos de Emil Bered, são particularmente felizes como escolha, pelo fato de demonstrarem de forma coetânea e em padrão semelhante, a abordagem do autor em duas situações distintas: o primeiro exemplo profundamente comprometido como solução inserida em um tecido urbano tradicional, com a presença de uma galeria de circulação de pedestres atrelada à sua base; e o segundo, esboçando de modo pioneiro uma solução de edifício isento das divisas, a partir da nova legislação do Plano Diretor vigente desde 1959.

O edifício Faial enfrentou as dificuldades naturais da presença da galeria mencionada. A exiguidade do terreno resultante dificultou a acomodação da portaria e garagens proporcionais às necessidades do condomínio. De certo modo, o espaço coberto resultante da passagem de pedestres compensou a impossibilidade de locação de pilotis. A solução do corpo do edifício, contendo doze pavimentos tipo com apartamento único, manteve uma tênue estrutura compositiva unitária, ao modo dos anos anteriores, reduzida à planos laterais perpendiculares às duas fachadas, unidos por planos nas extremidades superior e inferior – igualmente perpendiculares à fachada – à estreita lâmina que compõe o cunhal do prisma. A composição foi estratificada no sentido horizontal de forma predominante, através de planos, peitoris e aberturas acentuando os pavimentos. Deste modo, o arranjo foi solucionado através da sobreposição de tratamentos diferenciados dos setores de serviços (com cobogós de louça e aberturas altas), social (envidraçado por inteiro) e íntimo (persianas de madeira contínuas sobre peitoril de alvenaria) (fig. 26).

Visto da rua, o Edifício Christofell representa um volume ideal. Porém a solução da planta baixa contém uma reentrância na face posterior, formando um pequeno pátio que viabiliza a ventilação das zonas de serviços; o que resulta dividindo o volume em dois blocos, visto de trás. O prisma foi definido por grandes planos descontínuos: os pavimentos estão seccionados pelas faixas diferenciadas dos entrespisos, modificando a concepção vigente, a partir da leitura possível de “caixas” envoltórias unitárias. O conceito de composição aplicado sofria esta mudança sutil, com os volumes constituídos a partir da sobreposição de superfícies segmentadas. Os balcões projetam-se em balanço sobre a fachada, com um perfil em “L”, cujas extremidades envidraçadas acentuam a leitura da forma. Os planos com cobogós destacam-se sobre a fachada, encobrendo parcialmente as esquadrias posteriores. As aberturas horizontais foram preteridas; sequências de janelas próximas, verticalizadas pelo peitoril diferenciado, seriam incorporadas renovando o repertório (fig. 27).

A reentrância posterior nada mais é do que a persistência das pressões contingentes do terreno sobre o edifício: no equacionamento do arranjo, não houve liberdade para uma solução ideal, restando acomodar o volume



26



27



28

Figura 26: Edifício Faial (1962), de Emil Bered. Fonte: autor.

Figura 27: Edifício Christofell (1962), de Emil Bered. Fonte: autor.

Figura 28: Edifício Floragê (1963), de David Liebeskind. Fonte: Xavier/Mizoguchi *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 188.

recortado às proporções do lote. Em outros casos do período o fato torna-se mais evidente, resultando as formas do terreno impressas no volume do edifício, produzindo um tecido ambíguo, apresentando prédios simultaneamente isentos e contingentes à geometria dos lotes.

O Edifício Floragê (1963) teve a autoria de David Libeskind (1928), arquiteto mineiro radicado em São Paulo. Foi mais um exemplo que contribuiu para idealizar o edifício residencial porto-alegrense de padrão luxuoso, dos anos seguintes. Autor do grandioso Conjunto Nacional (1955), Libeskind tornara-se um profissional destacado no mercado arquitetônico paulistano, merecendo a publicação frequente de seus projetos na revista *Acrópole*, como a notável "Residência no Ibirapuera" e o "Edifício de apartamentos em Higienópolis"<sup>27</sup>; este pode ser considerado um ensaio preliminar do que seria colocado em prática no Floragê, como as "estruturas pré-fabricadas em alumínio", que nada mais eram do que fachadas leves com chapas de aço esmaltadas como peitoris (substituídas por cristal temperado na cor vermelha, no caso local), integradas às esquadrias; persianas metálicas de rolo; e balcões revestidos com mármore branco contornando grande parte da zona social. Tudo arranjado numa composição própria da época, com o tronco do edifício como um segmento de um padrão contínuo: neste caso também não houve diferenciação nas proporções ou desenho dos elementos, indicando início ou fim da sequência dos pavimentos tipo (fig. 28).

As superfícies de cristal temperado pintado internamente de vermelho, foram transpostas do exemplo do Floragê para alguns edifícios comerciais posteriores, como alternativa às placas acrílicas coloridas também utilizadas a partir daquele momento. Iniciava-se um período no qual a arquitetura apresentaria cores fortes e reflexivas com frequência. Dispondo um grande apartamento por pavimento, a planta baixa desfrutou do lote amplo para definir as formas isentas do volume; lembrando soluções da Escola Carioca, duas alas paralelas segregam os setores íntimo e de serviços, cujos volumes foram articulados pelo amplo balcão-varanda que garante a área social.

#### (OS PROGRAMAS INSTITUCIONAIS)

O Edifício-sede do DAER (Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem, 1963), de Battistino Anele (1929-1985), apresentou o rigor volumétrico e a neutralidade das fachadas característicos do período, atingidos através das soluções menos literais já adiantadas. O contexto *tabula rasa* propiciado pelo aterro da Praia de Belas, com seus lotes generosos, permitiu a solução pioneira do grande bloco isento erguendo-se diretamente do solo. A tessitura delicada da ampla fachada foi constituída através da disposição de perfis verticais fixados às vigas dos entrepisos, sustentando os elementos leves: peitoris coloridos e janelas horizontais contínuas complementando a composição. Um anteparo

---

<sup>27</sup> Apresentados na revista *Acrópole*, respectivamente nos números 288 e 281.

destinado à identificação do órgão estatal projetou-se de modo “casualmente calculado” sobre a fachada, produzindo tensão com intuito de romper a extensa superfície homogênea. As empenas laterais cegas apoiadas ao solo seguem o exemplo do grande bloco inaugurado com a Sede da ONU (1947); uma platibanda destacada pelo último pavimento recuado arremata o volume, dando corporeidade à composição. A solução estrutural da “planta-livre” demonstrou-se tímida para a época, aplicando um intercolúnio com 6 metros em ambos sentidos; num momento em que as lajes nervuradas e protendidas proporcionavam vãos generosos, explorados especialmente pela arquitetura paulistana (fig. 29).

O Edifício-sede da CRT (Companhia Rio-grandense de Telecomunicações, 1964) constitui outro exemplo significativo do período, da autoria de Roberto Félix Veronese, Luiz Fernando Corona e Emil Bered. Destinado a abrigar serviços burocráticos e equipamentos, sua solução formal explorou habilmente os condicionantes do programa. A necessidade de climatização controlada exigiu que os pavimentos que abrigaram equipamentos fossem isolados do exterior, possibilitando a perfuração desses trechos da fachada com pequenas fendas verticais desencontradas; a composição dos pavimentos restantes aliou-se produzindo uma feliz associação, a partir do anteparo solar aplicado: lajes em balanço e um quebra-sol contínuo de alumínio perfurado, suportado por perfis metálicos segmentando a fachada (Xavier e Mizoguchi: 1987, p. 194-195). O que resultou num tratamento inusitado, semelhante a um grafismo geométrico abstrato típico do período (fig. 30).

Ao contrário do caso do DAER, a sede da CRT foi implantada na área mais contingente da cidade, no encontro das duas principais avenidas do centro de Porto Alegre à época: a cabeceira de um quarteirão (de uma esquina à outra) configurada por muros contínuos, com um gabarito de diversos pavimentos. No entanto, a solução adotada foi perfeitamente moderna, a partir da adoção de uma barra ocupando a testada principal e, ao mesmo tempo, contingente: a pequena extensão irregular do terreno frente à Avenida Borges de Medeiros foi utilizada para acomodar uma circulação vertical, tratada como volume diferenciado. Atingia-se com bom senso o que não ocorrera na década anterior, quando edifícios como Jaguaribe e Paglioli contornavam as esquinas como peças únicas, ao modo da cidade tradicional. A solução estrutural também se distinguiu do caso anteriormente apresentado, utilizando um adequado vão único de aproximadamente 12 metros, condizente com o padrão da proposta e as necessidades do programa.

## RESQUÍCIOS NATIVOS E SOLUÇÕES HÍBRIDAS COMO ALTERNATIVAS

Além das manifestações sintéticas identificadas com Mies van der Rohe e outras expressões convergentes internacionalizadas, ocorreram na arquitetura local do período algumas concepções de caráter acentuadamente híbrido, a



29



30

Figura 29: Edifício-sede do DAER (1963), de Battistino Anele. Fonte: Xavier/ Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 186.

Figura 30: Edifício-sede da CRT (1964), de Luiz Fernando Corona, Roberto Félix Veronese e Emil Bered. Fonte: autor.

partir da mescla de elementos e procedimentos típicos desta sintaxe com outras influências, como a ênfase na utilização do concreto aparente como material ideal – associada ou não ao enunciado da Escola Paulista –; e a manutenção de determinadas imagens daquela incensada arquitetura moderna brasileira nativista.

#### (AS MANIFESTAÇÕES TARDIAS DA ESCOLA CARIOCA)

A abordagem do projeto a partir de premissas corbusianas, própria daquela fase anterior, manteve-se como base subjacente através dos anos sessenta. As composições a partir da “caixa corbusiana” são frequentemente flagradas em obras datadas dos anos posteriores; e algumas delas seguiram apresentando a típica influência carioca inicial. No entanto, a situação tornava-se bastante distinta do ponto de vista da acomodação desses projetos ao tecido urbano, a partir do regime de afastamentos das divisas adotado pelo Plano Diretor de 1959.

O Edifício Campos Elíseos (1964), de Sérgio Sclovsky, é um exemplo do ocorrido. O volume edificado solto no terreno repousou sobre pilotis. A fachada leste voltada, para a Rua Quintino Bocaiúva, foi constituída por dois planos opacos laterais à sequência de janelas horizontais das salas. Os peitoris diferenciados funcionaram como elementos articuladores da composição. O grande plano à direita comportou o recorte seco e quase casual da abertura. A elevação oposta foi resolvida de modo semelhante, como reflexo da simetria da planta baixa; simetria apenas parcial, pois o prisma expressou a deformação do lote, a partir do apertado “envelope” proposto pelo regime de afastamentos. As duas lâminas opostas balizaram a composição da fachada norte: o grande venezianado contínuo dos dormitórios remete à porosidade da tradição carioca. A continuidade da “caixa” corbusiana já não mais persiste: do mesmo modo que os longos peitoris, a platibanda é um elemento diferenciado. Passava a prevalecer uma composição atingida através da associação de diferentes planos (fig. 31).

Localizado na área da Praia de Belas, o Edifício FAM (1964) – cuja sigla representa a autoria dos arquitetos Fayet, Araújo e Marques – é outro exemplo da manutenção de características da arquitetura moderna brasileira do período de afirmação, associadas de forma híbrida a outras configurações próprias dos anos sessenta. Um painel de venezianas representativo daquela produção cobriu a fachada frontal deste edifício por inteiro, aplicado sobre uma proposta nova sob os demais aspectos. O primeiro deles refere-se à implantação isenta do bloco, sobre pilotis, que contrastava com a prática dos anos anteriores; uma configuração inédita produzida abaixo das prescrições do regime urbanístico proposto pelo Plano Diretor de 1959. Outro aspecto destacável refere-se ao conceito formal que regeu a composição, na qual ocorre a indefinição de começo e fim do corpo do edifício: a amputação do plano venezianado e das vigas que se sobressaem à fachada provém da adoção de segmento de

estrutura infinita – um padrão contínuo – que se afasta do conceito de unidade corbusiana aplicado nos anos anteriores; uma noção que surge a partir da neutralidade própria de Mies, nos anos quarenta.

Um terceiro e último aspecto que particulariza a proposta do FAM fica por conta do próprio tratamento da composição. Excluído o venezianado nativista, as empenas laterais demonstram-se típicas das combinações experimentadas à época, sintonizadas com as soluções brutalistas que passavam a ser utilizadas nos anos sessenta. A combinação do concreto aparente das vigas dos entrespos com panos de alvenaria rebocados e pintados de branco, havia sido introduzida em exemplos paulistas como a casa Antônio Carlos de Cunha Lima (1958), de Joaquim Guedes, e as casas Nadir de Oliveira (1960) e Antônio D'Elboux (1962), de Carlos Milan (fig. 32).

O Edifício GBOEx (1965), autoria de Luiz G. Miranda, Hugo Kunz e Marcelo Schmitt, foi mais um exemplo onde ocorreu a manutenção de elementos daquele período que era superado. Apoiado sobre pilotis de grossas colunas de secção circular, o corpo do edifício tornou-se um prisma de base quadrada, a partir da planta do pavimento-tipo com quatro apartamentos por pavimento. A dupla simetria da solução concentrou as zonas de serviço em duas fachadas opostas, protegidas pelos cobogós esmaltados azuis típicos da época; o restante da superfície foi revestido com venezianas, com exceção de quatro lâminas opacas dispostas nos vértices, unidas em continuidade com a platibanda e o fechamento inferior (fig. 33).

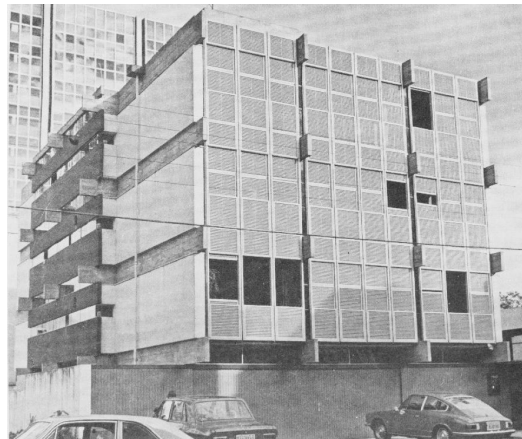
A implantação numa esquina da Avenida Ganzo tornava-se irrelevante: agora o edifício estava inserido no tecido urbano “quase-parque” que o Plano Diretor perseguia através de suas prescrições. O estabelecimento de afastamentos da edificação das divisas e alinhamentos criava uma modalidade de implantação suburbana dos edifícios, inibindo a disposição de comércio na base a partir do distanciamento do passeio. Desestimulava-se a tendência à polifuncionalidade própria do tecido tradicional da “cidade figurativa”.

(NOVAMENTE: PROGRAMAS ESPECIAIS, MATRIZES ESPECIAIS)

O pavilhão lembrado afetuosamente pela alcunha de “Mata-borrão” (1960), de Marcos Heckman, foi uma concepção formal marcante destinada ao Serviço Estadual de Turismo, que mais tarde tornou-se o centro de imprensa da Universidade ocorrida na cidade em 1963. Construção de caráter efêmero, cumpria a função de ocupar temporariamente um terreno com alto potencial construtivo. A forma inédita atraía a curiosidade do público numeroso que circulava no encontro das avenidas Borges de Medeiros e Salgado Filho: o edifício funcionava também como vitrine para a divulgação das obras executadas pelo Governo do Estado durante a gestão de Leonel Brizola. O volume cujo perfil representava o contorno de um olho humano, foi executado em madeira, vidro, telha metálica ondulada e outros componentes leves industriais, apresentando-se como uma alternativa ao uso do concreto armado –



31



32



33

Figura 31: Edifício Campos Elíseos (1964), de Sérgio Sclovsky. Fonte: autor.

Figura 32: Edifício FAM (1964), de Fayet, Araújo e Marques. Fonte: Xavier/ Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 219.

Figura 33: Edifício GBOEX (1966), de Luiz Miranda e equipe. Fonte: autor.

material idealizado pela arquitetura brasileira maiúscula da época.

Suspensão sobre uma estrutura que vencida o desnível do terreno, e recuada em relação ao alinhamento, o pavilhão era acessado através de um passadiço, que partia do passeio e transpunha a fachada envidraçada de perfil inusitado. A similitude com a forma do auditório de Niemeyer para a Escola Estadual em Belo Horizonte (1951) era visível (figs. 34 e 35). Os arquitetos modernistas perseguiram soluções inovadoras em alguns programas, evitando o estigma dos arquétipos tradicionais. Curiosamente, este aspecto demonstra um dos fatos mais contraditórios daquela visão de modernidade: prédios modernos abrigando programas especiais passaram a ser concebidos através de imitações literais, tomando como modelo os edifícios inovadores. Poderíamos afirmar que o “Mata-borrão” representou outro caminho de continuidade com o paradigma da fase anterior, recuperando a extroversão formal própria da Escola Carioca.

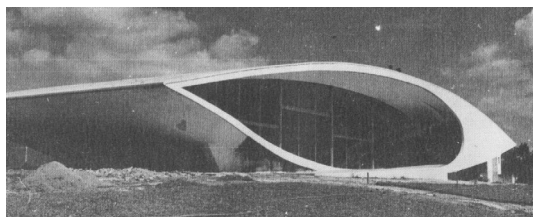
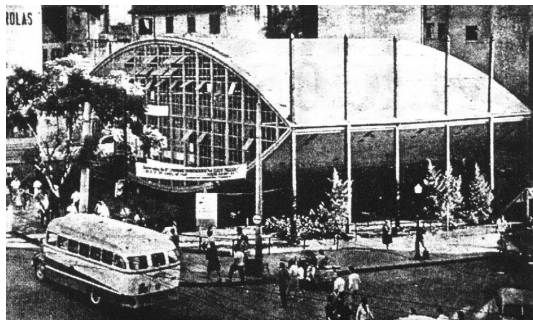
Outro projeto do período que aplicou uma matriz especial foi o Auditório Araújo Viana (1960), da autoria de Carlos Fayet e Moacyr Marques. A retirada do velho auditório ao ar livre de seu sítio original, na praça da Matriz, para dar lugar ao novo edifício da Assembleia Legislativa, deixou a Câmara dos Deputados em débito com o Município. Encontrar um local adequado para a transferência constituiu um entrave, solucionado através da decisão discutível de implantá-lo no Parque Farroupilha; um problema que tentou ser contornado pelo projeto, constituindo um dos pontos positivos da concepção.

O Auditório representa uma experiência feliz do período, onde o arquétipo precedente do anfiteatro foi recuperado através de um processo de abstração e síntese. A forma horizontal autônoma de geratriz cilíndrica foi obtida a partir de uma marquise periférica circular, apoiada por lâminas-bastidores; elementos cuja função também consistiu em reduzir o ruído proveniente da Avenida Oswaldo Aranha em frente. A projeção da marquise circular definiu o corpo do edifício, posicionado à margem do parque urbano. A estratégia de implantação do anfiteatro foi eficiente, através de um aterro que moldou o perfil do terreno como uma pequena colina, amenizando o impacto do volume na paisagem (figs. 36 e 37).

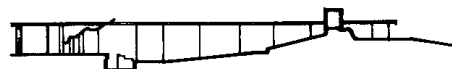
O ingresso foi antecipado por uma marquise semicircular destacada do corpo do edifício, à reminiscência dos pórticos corbusianos para o Palácio das Nações (1927) ou Centosoyuz (1929); uma indicação conveniente, a partir da neutralidade do volume e do mimetismo à paisagem: visto da avenida, apenas a grande marquise flutuante se sobressai. Uma torre sobre a marquise resolveu a iluminação da plateia, configurada por duas placas paralelas de concreto e posicionada assimetricamente, rompendo a estabilidade excessiva da composição horizontal. As aletas periféricas foram revestidas com tijolos à vista e uma ampla superfície posterior recoberta com cobogós de quadrícula miúda e indiferenciada: identificava-se com a tônica de neutralidade do período que se iniciava, protegendo os bastidores, camarins e salas de apoio do palco. Uma concha acústica em concreto foi definida por planos geométricos, sobre a qual



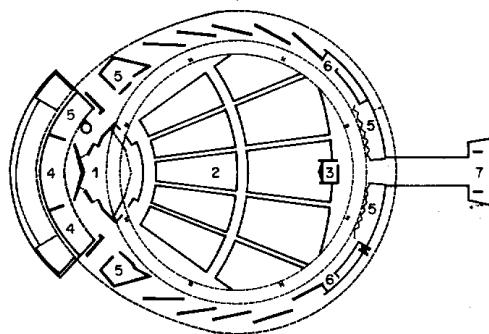
34



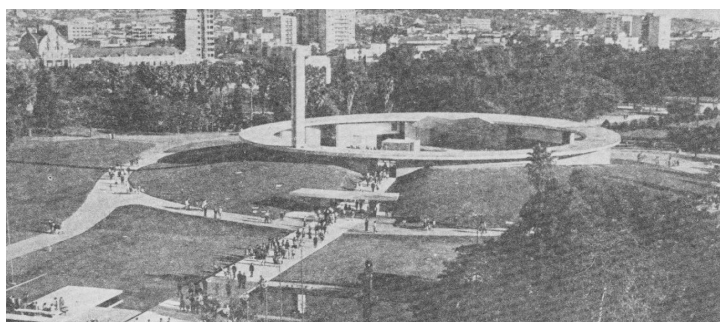
35



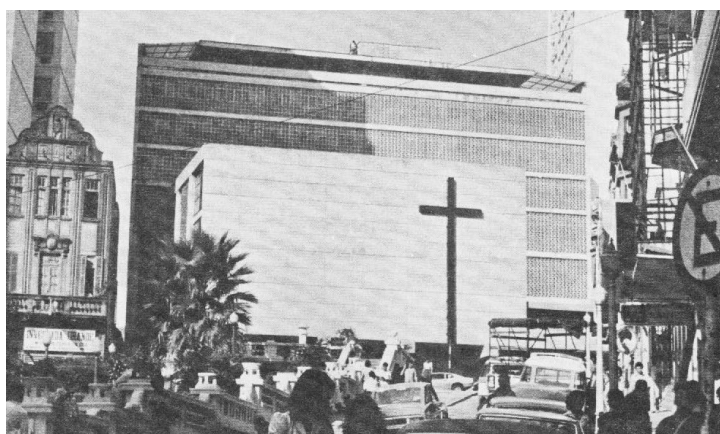
CORTE LONGITUDINAL



36



37



38

Figura 34: Serviço Estadual de Turismo (1960), mais conhecido como "Mata-borrão", de Marcos Heckmann. Fonte: Arquivo Zero-Hora.

Figura 35: O auditório precedente (1951), de Niemeyer. Fonte: Yves Bruand, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 160.

Figuras 36 e 37: Planta baixa e vista geral do auditório Araújo Vianna (1960), de Carlos Fayet e Moacyr Marques. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 162-163.

Figura 38: Centro Evangélico (1959), de Carlos Fayet e Suzy Brückner. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 156.

a grande marquise circular alongou-se, tomando uma forma oval. A plateia contava originalmente com 4500 lugares, sendo posteriormente reduzida e coberta com um “toldo” pendente a partir do centro, o qual modificou a essência da proposta original.

(SOB INFLUÊNCIAS HÍBRIDAS: VESTÍGIOS *BRUTALISTAS* NA ARQUITETURA LOCAL)

Do mesmo modo que aquela arquitetura de caráter internacionalizado desenvolvida em São Paulo, nos anos cinquenta, atingira Porto Alegre no final da década, o *brutalismo paulista* também passaria a influenciar a arquitetura da cidade e do País a partir de meados dos anos sessenta. Paralelamente à persistência de desdobramentos da produção internacionalizada, a arquitetura porto-alegrense foi marcada pela exploração formal crescente do concreto aparente e da estrutura. Além da nova influência proveniente de São Paulo, essa prática também refletia o legado corbusiano dos anos anteriores; e as experiências menos “brutas” e mais plásticas da exploração do concreto aparente como material único e decisivo na obra de arquitetura, a partir do antecedente de Reidy no MAM (1953) e da obra de Niemeyer a partir de Brasília. A utilização do concreto à mostra de modo mais extenso seria ensaiada precocemente no Centro Evangélico, em Porto Alegre. Algumas platibandas, entrespis e pilares também passariam a expor o material, a partir da década de 1960, como demonstram obras já mencionadas anteriormente.

O Centro Evangélico (1959) resultou de um concurso nacional de projetos vencido por Carlos Fayet e Suzy Brückner. O programa de necessidades incluía atividades diversas, desde uma igreja até a habitação para pastores, passando por estacionamentos, salas para cursos e festas, jardim de infância e administração. O conjunto edificado forneceu o necessário destaque do tecido que a igreja requeria como *monumento*, através de manobras projetuais engenhosas na organização dos espaços. O volume do templo obteve destaque a partir de um recuo da divisa à esquerda e de um pátio lateral que assumiu a dupla função de adro de ingresso e claustro: um espaço semi-público cuja tranquilidade recria a atmosfera do interior de um mosteiro. Segundo o depoimento do autor, esse pátio sobre o estacionamento foi pensado como um jardim gramado e florido, seguindo a tradição das igrejas evangélicas.<sup>28</sup> A nave única, de costas para a rua, projetou-se perpendicularmente contra o bloco vertical que abriga os apartamentos, o qual constituiu um fundo neutro valorizando o volume da igreja. A acomodação dos apartamentos distanciados da rua também foi uma decisão providencial do ponto de vista da privacidade, amenizando igualmente o desconforto do ruído (fig. 38).

O conjunto resultante constituiu um marco limite entre períodos, aplicando simultaneamente as soluções corbusianas consagradas na fase inicial, como a caixa periférica no bloco vertical, agora revestida pela quadrícula homogênea do cobogó de padrão miúdo, seguindo a tendência crescente de neutralidade do período; e soluções de um Le Corbusier maduro (e brutalista, por suposto): o

---

<sup>28</sup> Depoimento de Carlos Maximiliano Fayet ao autor em 21/05/2003.

volume da nave apresentou-se parcialmente revestido em concreto aparente, que se estende através do interior. Aspectos que invocam exemplos como o mosteiro de La Tourette, de Le Corbusier, assim como o campanário escultórico em concreto aparente solto no pátio lateral (figs. 39, 40 e 41).

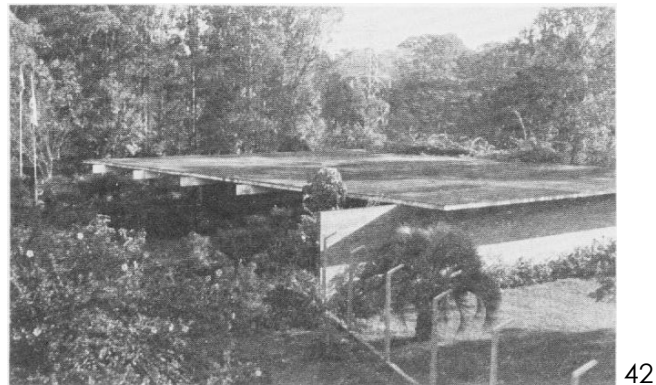
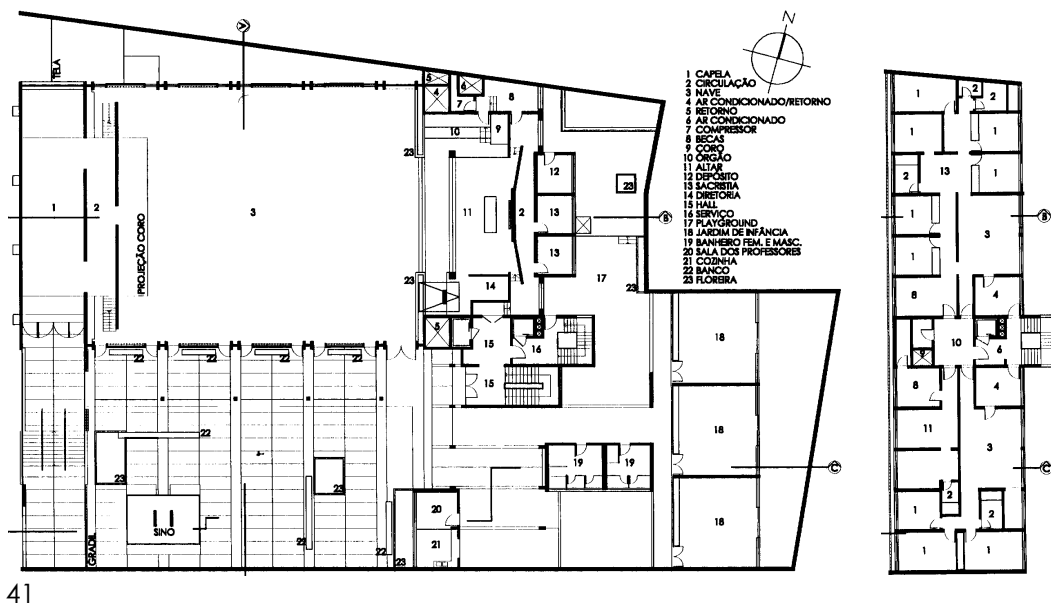
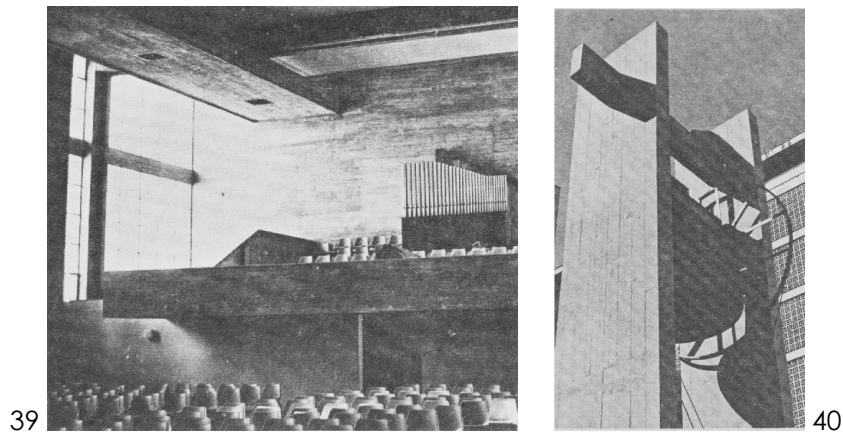
O Pórtico de Entrada do Parque Zoológico (1961) é um exemplar no qual se acentuou o caráter híbrido da composição. O autor Marcos Hekman confessou uma inspiração brutalista em Le Corbusier e no desenvolvimento paulista.<sup>29</sup> Porém a síntese construtiva do edifício, a horizontalidade da laje de cobertura plana, seu perfil frontal com as vigas de topo aparentes, e os pilares em perfis de aço que suportam esta cobertura, assemelham-se a outras experiências. A solução da cobertura lembra a casa Tremaine (1947) de Richard Neutra, arquiteto que havia visitado Porto Alegre pouco antes, à entrada da década de 1960. A horizontalidade dominante do Pórtico e a pauta modular unidirecional também se identificam com aquela produção da costa oeste norte-americana. Os pilares com perfis metálicos utilizados, por sua vez, são típicos na obra de Mies – inspiração confessa do autor –, como também dos arquitetos do *Case Study House Program* (fig. 42).<sup>30</sup>

A residência David Kopstein (1965), de Cláudio Araújo, representa uma situação limite entre as influências sintéticas daquele período e a fase posterior que se avizinhava. O lote estreito, próprio de áreas urbanas consolidadas, contribuiu para a composição sóbria atingida, através da contenção das formas que impôs. Os materiais foram expostos à semelhança do enunciado brutalista vigente: o concreto do sistema estrutural misto (vigas apoiadas sobre paredes portantes), presente no entrepiso e na cobertura, foi colocado à mostra, como também os tijolos das alvenarias. As aberturas amplas frontais foram protegidas por um inovador gradeado vertical de madeira, em substituição às tradicionais venezianas. Os revestimentos foram eliminados das alvenarias, mas o material industrializado marcou presença, a exemplo das soluções utilizadas nos primórdios do *brutalismo paulista*, como demonstra o exemplo da casa Taques Bittencourt (1959), de Artigas e Cascaldi: as portas da garagem utilizaram a "fórmica" branca (revestimento melamínico), que se estendeu para o interior da casa, nos painéis divisórios leves presentes na escada e nas portas.

Desde o ponto de vista compositivo, a aparência do conjunto distancia-se dos arranjos canônicos do *brutalismo paulista*: o volume é interceptado pelos planos horizontais delgados de concreto. Aqui a referência parece estar mais próxima da fonte original, nas casas Jaoul (1952) de Le Corbusier, com sua estrutura portante tradicional. O parentesco prossegue através da simplicidade e da ética dos materiais utilizados. No entanto, a clareza cartesiana e contenção formal da casa têm muita proximidade com os prédios da Refinaria Alberto

<sup>29</sup> Em depoimento ao autor em 22 de janeiro de 2003.

<sup>30</sup> Conforme Esther Maccoy, em *Case Study Houses, 1945-1962*, as estruturas metálicas se fizeram presentes naquela produção a partir de 1949.



Figuras 39 e 40: Interior da Igreja Evangélica e o campanário, explorando o concreto aparente. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 157.

Figura 41: Plantas dos pavimentos térreo e tipo do Centro Evangélico. Fonte: Alice Cristina Koepp dos Santos, "O Centro Evangélico de Porto Alegre e a sua concepção moderna."

Figura 42: Pórtico de entrada do Parque Zoológico (1961), de Marcos Heckmann. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 167.

Pasqualini da autoria de Araújo, como a Superintendência de Produção, Segurança e Laboratório. Ali se encontra a mesma serenidade que remete à inspiração miesiana confessa do autor no período (figs. 43 e 44).

O Hospital Presidente Vargas (1966), de David Léo Bondar (1935) e Iveton Porto Torres (1934), constituiu outra experiência limite entre as soluções da vereda miesiana e as influências ditas *brutalistas*: não o enunciado doutrinário dos paulistas com seus grandes vãos, mas a valorização da estrutura e o simples uso do concreto aparente como complemento extenso. Situado à esquina da Avenida Independência com a Rua Garibaldi, o edifício apresentou uma solução aparentemente simétrica: nem a planta baixa correspondeu à forma exterior, muito menos a polarização exercida pelo ingresso, localizado no vértice da esquina. A composição volumétrica e do tratamento das fachadas recebeu uma regência dominante da estrutura de concreto aparente, ao que se aliaram os dois volumes gêmeos das extremidades, os quais concentraram circulações verticais e sanitários (fig. 45).

O corpo do edifício possui plantas livres, interrompidas por um vazio central. As cinco linhas de pilares justapostas à fachada são arrematadas pela platibanda de concreto, e os quatro intercolúnios e dois vértices em balanço resultantes foram vedados com cortinas de vidro e peitoris tipo “sanduíches” de material leve, modulados pelos grossos perfis de alumínio usuais no período. A vedação foi recuada na base, expondo os pilares isolados e o piso do pavimento térreo suspenso acima do nível do solo. Os dois volumes das extremidades, que comprimem o corpo do edifício, constituem grandes superfícies de concreto aparente, conjuntamente com a estrutura exposta, onde ocorre a “honestidade dos materiais” própria do brutalismo.

O edifício-sede da Secretaria Municipal de Obras e Viação (1966), da autoria de João José Vallandro (1928-2000), Moacyr M. Marques e Léo Ferreira da Silva (1929), é mais uma obra do período que apresentou características acentuadamente híbridas. A “monumentalização da estrutura” destacou os pilares do volume, cujas arestas projetam-se em balanço, remetendo ao Mies da última fase – aquele do projeto para a Bacardi de Santiago de Cuba (1957), e da Galeria Nacional de Berlim (1962). O ático, entretanto, foi definido ao modo corbusiano; uma superestrutura em concreto aparente expandiu-se para fora da projeção do pavimento tipo, apoiada sobre os pilares exteriores. O último pavimento, recuado, produziu uma galeria periférica elevada, cujo sombreamento acentuou o coroamento do edifício: um recurso explorando a dramaticidade da luz próprio das estratégias de Le Corbusier. As gárgulas achatadas também se fizeram presentes. A aplicação de peitoris pré-moldados em concreto constituía uma prática usual à época.

O núcleo de circulação vertical foi posicionado no centro da planta livre do pavimento tipo e os dois conjuntos de sanitários no ponto médio dos dois setores resultantes. Desta forma, o perímetro do edifício foi liberado, sendo



43



44



45

Figura 43: Estado atual da Casa David Kopstein (1965), de Cláudio Araújo. Fonte: autor.

Figura 44: Vestíbulo da Casa Kopstein, com o arranjo sintético aplicando o tijolo e o concreto à mostra. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 205.

Figura 45: Hospital Presidente Vargas (1966), de David Bondar e Iveton Torres. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 210.

tratadas indiferenciadamente as quatro fachadas: já não ocorriam aqueles cuidados com a orientação solar próprios do apogeu da arquitetura moderna brasileira (fig. 46).

O Grupo Escolar Roque Callage (1966), de Carlos Max M. Maia (1931) e Paulo R. Bicca (1943), apresentou influências incipientes do *brutalismo paulista*, através da pauta estrutural denunciada e da platibanda quebra-sol abrigando as aberturas, em concreto aparente. Painéis leves opacos associados às aberturas preencheram os vãos dos intercolúnios: sobrepunha-se uma arquitetura que privilegiava os elementos standard industrializados, a exemplo do Hospital Presidente Vargas, remetendo à sintaxe daquela arquitetura internacionalizada que precedeu as expressões próprias da Escola Paulista. O partido adotado, no entanto, distanciava-se das soluções unitárias daquela experiência: recuperava a organização linear ao longo de galerias laterais, ao modo sintetizado pelas escolas de madeira do período de Brizola (fig. 47).

O projeto original do Clube do Professor Gaúcho (1966), de João José Vallandro e Moacyr Marques, apresentava diversas características e elementos doutrinários da Escola Paulista, como os grandes vãos propostos – neste caso apoiados sobre pontos reduzidos, à guisa de articulações – e o concreto aparente aplicado de forma global; soluções que não foram levadas a cabo de modo literal durante a execução, prejudicando sensivelmente o resultado final interior. Uma sequência marcante de pilares ciclópicos e laminares pautou a composição de modo vertical, assentando o conjunto ao solo de forma contrastante com o referencial brasileiro. Os intervalos entre eles criaram um espaço intermediário poroso apropriado ao programa, conectando exterior e interior. As formas “megalíticas” foram unificadas por uma grande cobertura única horizontal, que cumpriu a função das superestruturas presentes nos projetos de Vilanova Artigas e Cascaldi para clubes, como a Garagem de Barcos do Santa Paula (fig. 48).

Pouco utilizadas no *brutalismo paulista* e até mesmo ausentes na obra de Vilanova Artigas e Paulo Mendes, as gárgulas presentes remetem à Le Corbusier e reforçam a escala colossal da composição. A textura das formas de madeira está impressa na grande platibanda horizontal e nos pilares-lâminas que a sustentam. O acabamento recuperando os defeitos da concretagem, e a pintura na cor semelhante ao concreto não é assim tão bruto: há uma precaução contra o aspecto arruinado perseguido por muitas das obras mais autênticas e representativas da Escola Paulista.

O partido retangular adotado, ocupando quase toda a largura do lote, transformou o edifício num “filtro” entre frente e fundos do longo terreno, exigindo permeabilidade do arranjo interior. Nesse aspecto merece ser destacada a continuidade espacial interior e interior/exterior atingida, através dos desníveis que se formam em torno do salão e piscina de duplo pé-direito. Enfim, apropriando-se de parte dos enunciados e soluções daquela escola, de



46



47



48

Figura 46: Secretaria Municipal de Obras e Viação (1966), de Moacyr Marques, João Vallandro e Léo Ferreira. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 212.

Figura 47: Grupo Escolar Roque Callage (1966), de Carlos M. Maia e Paulo Bicca. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 215.

Figura 48: Clube do Professor Gaúcho (1966), de João J. Vallandro e Moacyr Marques. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 216.



modo descomprometido com o discurso ideológico, o conjunto tentava recriar uma expressão brutalista de caráter mais autóctone.

Ainda merece análise, pela dissintonia com a produção local do período, a casa projetada e construída por Lincoln Ganzo de Castro para sua mãe, em meados dos anos sessenta. Situada num lote de esquina à Avenida Ganzo, apresentou como destaque a aplicação de abóbadas na cobertura, antecipando-se em alguns anos à importante colaboração de Eladio Dieste na CEASA (1970). Executadas em concreto, as cascas de Lincoln diferenciaram-se da solução construtiva de Dieste, baseada na utilização do tijolo.

Da solução térrea imposta pelo programa de necessidades<sup>31</sup>, o autor extraiu a horizontalidade bem explorada, compondo as fachadas com pouco mais que os muros periféricos junto ao recuo de jardim frontal e o alinhamento lateral: as molduras espessas das abóbadas em “arco de cesto” projetam-se em balanço acima deste gabarito horizontal de tijolos aparentes, ondulando-se para fora. Um par delas foi posicionado sobre a única janela voltada para o exterior, compondo a fachada junto à avenida Ganzo. Outro conjunto de cinco abóbadas contínuas foi orientado para a rua lateral: a primeira delas, posicionada sobre a reentrância do ingresso, e as demais tornando-se quatro lanternins, debruçadas sobre o muro-fachada, compensando a ausência de aberturas para este lado e permitindo a entrada de luz da rua com privacidade. Dois portões para o acesso de automóveis arremataram o muro junto às divisas, nas extremidades do lote (figs. 49, 50 e 51).

O autor não conseguiu precisar uma fonte de inspiração que o tenha levado a lançar mão da técnica, mas registrou o fascínio pelos barcos como abstração para a confecção das formas de madeira (fig. 52). Sabe-se que a técnica é milenar e de domínio público; porém sua prática era um tanto exótica ao meio local. Com exceção da falsa abóbada na fachada da casa Cândido Norberto (1952) – salvo engano –, a solução não esteve presente na arquitetura moderna praticada em Porto Alegre até aquele momento. O referencial da Pampulha e os clichês que se seguiram em uso eram imagens presentes; porém as formas utilizadas por Lincoln eram bastante distintas: o perfil de suas abóbadas não provinha dos usuais arcos plenos ou abatidos, mas de uma geratriz suavemente abatida a partir da associação de arcos de diferentes raios: um maior arrematado por dois menores nas extremidades. O que excluía, da mesma forma, as abóbadas inteiriças utilizadas por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império no mesmo período, que abarcavam o conjunto construído por inteiro, constituindo cobertura e paredes laterais.

No Uruguai, as abóbadas catalãs com vãos ampliados – a exemplo da precursora casa Week-end (1935) de Le Corbusier –, haviam sido aplicadas pioneiramente por Antoni Bonet Castellana na Casa Berlingieri (1947), em Portezuelo (figs. 53); uma proposta que antecedeu a experiência de Dieste,

---

<sup>31</sup> Além de destinar-se à moradia da mãe do autor, a casa também acolheria avó e tia; portanto, era conveniente que fosse resolvida num único nível, evitando escadas.

49



50



51



52



53

Figuras 49, 50 e 51: Fachadas lateral e frontal da casa à avenida Ganzo (c.1964), de Lincoln Ganzo de Castro. Fonte: autor.

Figura 52: Carpintaria das formas de uma cobertura com abóbadas. Fonte: Arquivo Lincoln Ganzo de Castro

Figura 53: Casa Berlingieri (1947), Punta Ballena, de Antoni Bonet y Castellana. Fonte: Henry-Russell Hitchcock, *Latin American architecture since 1945*, p. 163.

tornando-se exemplo para inúmeros outros arquitetos aplicá-las a partir dos anos cinquenta: especialmente a paisagem construída de Punta del Este registrou uma profusão de abóbadas – de berço, abatidas, assimétricas, biomórficas, enfim, de toda ordem.

Lincoln daria prosseguimento à experiência inicial através de um pequeno conjunto de residências, explorando novas possibilidades formais das abóbadas. Sua iniciativa produziria alguns ecos isolados no ambiente local, ao que se aliou a grande experiência da CEASA pouco posterior.

#### (A EXPERIÊNCIA DA REFAP)

Localizada no município de Canoas, região metropolitana de Porto Alegre, a Refinaria Alberto Pasqualini (REFAP) constituiu a maior experiência da arquitetura local neste período. O projeto iniciado em 1962 teve as obras concluídas em 1968, contando com a autoria de Cláudio Araújo, Carlos Fayet, Miguel Pereira e Moacyr Marques. Nesta ocasião, porém, a prática dos concursos públicos instituída a partir da lei sancionada por Getúlio Vargas, em 1935, foi abandonada. Nos anos cinquenta, o Instituto dos Arquitetos do Brasil local constituiu-se num defensor dos concursos públicos como um instrumento democrático de oportunidades para a categoria; mesmo após a controvérsia em torno do resultado da Assembleia Legislativa, ainda havia ocorrido a importante disputa (no âmbito nacional) para a escolha do anteprojeto do Centro Evangélico (1959), vencido por Carlos Fayet e Suzy Brückner. “Deve ter dado muita ciúmeira. Para a Petrobrás não houve licitação, foi convite aos amigos do Wellausen. [...] Na verdade, havia uma ligação, através de simpatias ideológicas, das chefias da obra conosco”, testemunhou Fayet esclarecendo o que ocorrera na ocasião (Kiefer e Maglia: 2000, p. 122).

O instrumento da seleção através de concursos sempre se demonstrou vantajoso, além de justo, propiciando a escolha de concepções que expusessem seus conceitos em tese. Apesar da aparente continuidade estabelecida entre os edifícios que compõe o complexo da REFAP, o conjunto demonstra carecer de uma regência a partir de soluções genéricas, quando submetido a um exame mais minucioso; um tratamento utilizando as necessárias sistematizações conceituais e operacionais de um projeto daquele porte, como tenta demonstrar a análise que segue.

Os diversos edifícios que compõe o conjunto expressam a presença de conceitos miesianos utilizados pelos autores, através do rigor das estruturas que regem as fachadas, da neutralidade das mesmas, do uso extenso do vidro e equilíbrio das composições obtido através da simetria; além de outros detalhes como as escadas de ingresso “flutuantes” à maneira da Casa Farnsworth (1946) e Crown Hall (1950); e das estruturas em balanço nos vértices de alguns edifícios, eliminando os pilares nos cunhais ao modo das propostas de Mies não construídas, como a “Casa de vidro sobre quatro pilares” (1950), o Centro de

Convenções de Chicago (1953) e a Sede Bacardi em Santiago de Cuba (1957); conceito finalmente materializado na Galeria Nacional de Berlim (1962); um princípio estrutural que seria adotada de modo idêntico por Artigas na FAU-USP (1961).

A pré-fabricação de elementos pesados de concreto armado também foi desenvolvida nestes projetos de modo pioneiro, aplicada na construção de galpões com grandes vãos e alto pé-direito (fig. 54). Num período no qual não haviam fábricas de pré-moldados standardizados, enfrentou-se a difícil tarefa de conceber e confeccionar componentes; uma experiência que, examinada a partir de uma perspectiva atual, demonstraria decisões questionáveis. A insistência na aplicação integral do concreto armado, própria da época, levou ao dimensionamento de estruturas excessivamente pesadas. Deve-se considerar a busca formal do período, que não perseguia uma proporção esbelta própria da relação otimizada das estruturas, adotada nos dias atuais; mas a proporção ideal das estruturas elevadas à “monumentalização”.

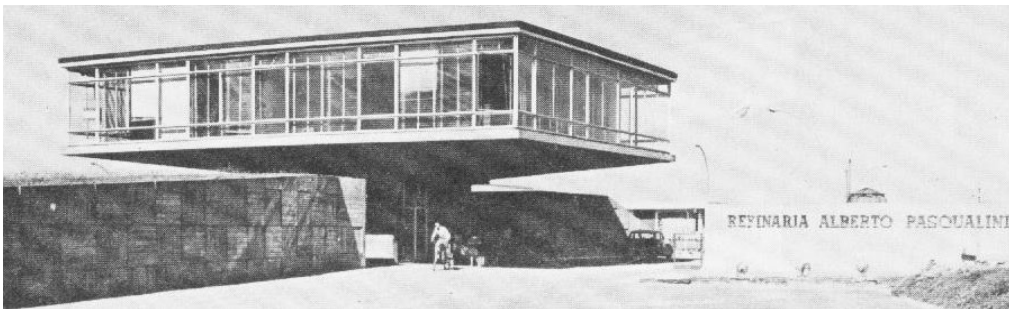
O primeiro edifício do complexo, a Recepção, foi uma concepção escultórica representativa da fusão das premissas miesianas com as soluções *brutalistas* emergentes à época – tanto pela leitura das obras paulistanas, como diretamente da fonte, através da divulgação da obra de Le Corbusier após a Segunda Guerra. A identificação com Mies ocorreu de modo consciente e confesso apenas com Miguel Pereira, como afirmou: “da minha parte, essa severidade tinha também a ver com as minhas preocupações racionalistas, voltadas para o estudo da obra do mestre Mies van der Rohe” (Kiefer e Maglia: 2000, p. 103). O prisma transparente suspenso sobre o grande balanço nos quatro lados, ressalta a estrutura em concreto aparente. A cobertura horizontal apresenta-se como uma lâmina delgada, arrematando a cortina de vidro periférica com montantes em alumínio, sem apresentar nenhum apoio: como o piso, sua sustentação também ocorre a partir da grande estrutura central (figs. 55 e 56). O projeto original foi assinado por Miguel Pereira, uma autoria confirmada pelos co-autores. A malha modular utilizada apresentou a dimensão de 1,5m, contrariando o módulo de 1,25m aplicado nos principais edifícios administrativos restantes. Os diferentes projetos foram assumidos individualmente pelos quatro arquitetos, conforme o depoimento dos autores; o que está expresso nas diferenças entre as concepções, apesar da preocupação com a unidade do conjunto perseguida (Kiefer e Maglia: 2000, p. 110).

O Refeitório é outro edifício no qual foi adotada uma concepção particular. O grande prisma achatado possui três de seus lados envidraçados desfrutando da vista para um lago, e a quarta face interpenetrada pelo setor de serviços que avança até o centro da composição: um volume murado abrigando cozinha, depósitos e doca de descarga, cujas laterais servem de apoio para as duas galerias simétricas que acessam o restaurante de forma tangencial. A vedação envidraçada contínua possui um desenho contrafiado vertical: não foram utilizados anteparos solares, à exceção da fachada oeste,

54



55



56



57

Figura 54: Galpões com estruturas pré-fabricadas em concreto: as vedações apresentaram como alternativa painéis de concreto ou tijolos aparentes. Fonte: autor.

Figura 55: Estado atual do edifício da Recepção. Fonte: autor.

Figura 56: Foto da época da inauguração da Recepção, demonstrando o talude recortado sob o volume suspenso. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 183.

Figura 57: O Refeitório envidraçado sobre o lago, suspenso sobre pilotis. Fonte: autor.

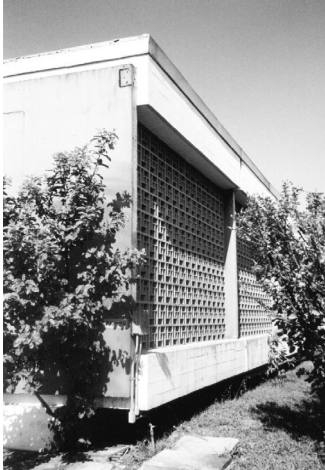
voltada para o lago, que recebeu uma pequena grelha quebra-sol horizontal sobre o terço superior da cortina de vidro. A “frente” do edifício foi invertida para esta vista e a simetria centrípeta do ingresso evitada foi substituída pelos dois acessos polarizados nas extremidades, que resultaram igualmente simétricos. A estrutura delgada que sustenta a cobertura leve encontra-se mimetizada à cortina de vidro, recurso impensável aos praticantes mais ortodoxos da arquitetura moderna; especialmente a partir da visão miesiana, que acentuava a importância estrutural. A cobertura plana apresentou gárgulas, e o piso foi solucionado como uma lâmina suspensa sobre a margem do lago, criando um espaço aprazível em pilotis, que absorveu o desnível entre o ingresso e o parque abaixo (fig. 57).

A mesma estratégia de duplicação do ingresso utilizada no Refeitório, foi transposta para o prédio da Superintendência próximo. Neste caso há uma reentrância na fachada, com os ingressos dispostos nas duas extremidades. O recurso da simetria foi utilizado como solução compositiva frequente na REFAP, buscando-se amenizar a centralidade dos arranjos centrípetos a partir do artifício da duplicação dos ingressos. Este mesmo edifício apresentou uma das alternativas de cunhais utilizadas: possui arestas resistentes definidas por paredes-pilar em concreto, o que reforça a geratriz no mesmo sentido da composição axial (fig. 58). A segunda alternativa de solução dos cunhais, mais elegante, está presente nos prédios da Superintendência de Produção e da Segurança.

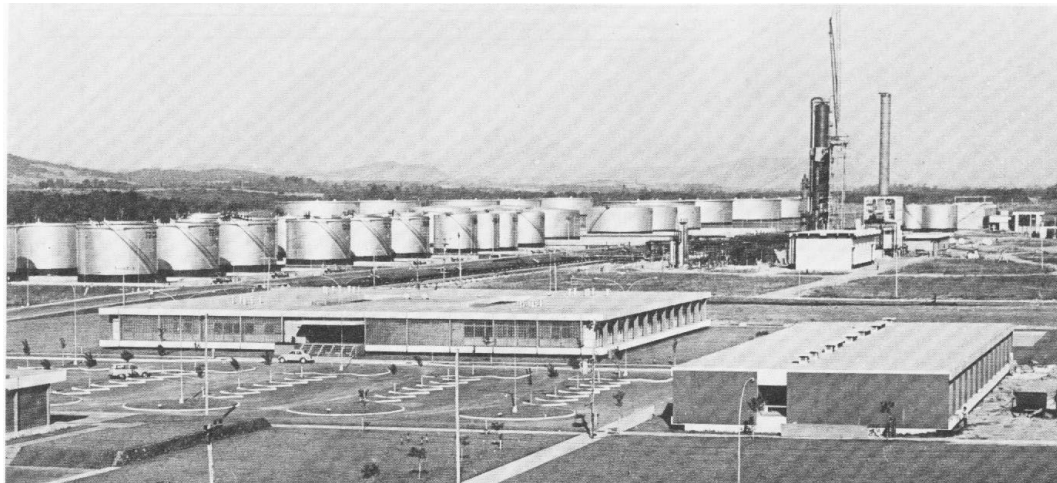
O edifício da Superintendência de Produção constituiu um grande prisma horizontal, resultante da associação de três alas paralelas no sentido frente-fundos, arrematadas nas extremidades por duas alas no sentido perpendicular. Esta configuração resultou em dois pátios interiores, que por sua vez foram segmentados através de uma passagem auxiliar no centro do edifício. A lógica de composição da planta baixa explica a inexistência de pilares nos vértices: as estruturas estão direcionadas nos dois sentidos dominantes, pautadas pela modulação da fachada, encontrando-se perpendicularmente através do balanço de dois módulos (2,50m.) em cada fachada (fig. 59).

A elevação frontal, dividida em onze intercolúnios, posicionou o ingresso quase no centro, utilizando o módulo central e seu vizinho esquerdo, numa tímida tentativa de minimizar a simetria que se impunha naturalmente. A configuração original apresentava uma marquise bem proporcionada, posteriormente substituída; e uma escada “flutuante” ao modo de Mies. As fachadas utilizaram-se deste padrão parcialmente genérico de estruturas exteriores, apropriando-se da cadência imposta pelos vãos de cinco metros (4 módulos de 1,25m); o canto em balanço (meio intercolúquio) revela a cortina de esquadrias posterior, parcialmente escondida pelos cobogós que protegem a fachada mais insolada – oeste. Há um beiral-galeria de concreto em “forma perdida” com um módulo de profundidade (1,25m), que dá alguma proteção às aberturas. Foi necessário, porém, colocar posteriormente (c.1980) um brise metálico vertical na fachada norte, que adequou-se perfeitamente à

58



59



60

Figura 58: Vértice de edifício com geratriz unidimensional, apresentando planos de concreto nas empenas. Fonte: autor.

Figura 59: Vértice a partir de geratriz bidimensional, presente no prédio da Superintendência de Produção; a supressão dos pilares nos vértices invocava atitudes miesianas dos anos anteriores, bem como a elevação do edifício do solo. Fonte: autor.

Figura 60: Vista geral dos edifícios da REFAP, destacando-se o grande volume horizontal da Superintendência de Produção, com sua estrutura pautando a fachada. Fonte: Xavier/Mizoguchi, *Arquitetura moderna em Porto Alegre*, p. 182.

composição, dando a impressão de sempre ter estado naquele lugar. Além de esquadrias envidraçadas, as vedações atrás da estrutura utilizaram "sanduíches" de painéis leves estruturados igualmente em alumínio. Os edifícios foram elevados do solo produzindo uma linha de sombra, de forma semelhante à solução utilizada por Mies pós-Farnsworth, de Marcel Breuer na fase americana e de algumas casas do programa *Case Study House*, a partir da busca de tectonicidade daquela arquitetura com seus pontos de apoio ao modo de uma "carpintaria" leve. Paradoxalmente, na REFAP foi aplicada a suspensão miesiana própria da arquitetura doméstica, no lugar dos pódios elevados próprios dos edifícios utilitários e monumentais do arquiteto (fig. 60).

Alguns imprevistos ocorreram, próprios da falta de comprovação da eficiência de determinados procedimentos, como o exemplo ocorrido com a impermeabilização das coberturas com feltro asfáltico, que derreteu causando transtornos. O que resultou na colocação de telhados internos, posteriormente, e de um algeroz periférico largo e grosseiro que transmitiu um aspecto mal-acabado à obra.

A questão da pintura do concreto adotada é outro ponto particular neste projeto, num momento em que era perseguida a verdade estrutural e dos materiais. Miguel Pereira mencionou a solução das cores como uma intenção à "procura de um brutalismo mais ameno e belo" (Kiefer e Maglia: 2000, p. 103), enquanto os outros autores do projeto consideraram a medida acrífica. O arquiteto afirmou também que a tarefa profissional possuía "um sabor ideológico e contém, nesse tempo, um enorme desafio à arquitetura gaúcha. Um desafio tecnológico e um desafio cultural, no sentido de sacudir o atavismo da cultura positivista, refletida também na arquitetura contida que então se fazia" (Kiefer e Maglia: 2000, p. 101). Afirmação que acusa uma contenção histórica e verdadeira, mas que encobre que o próprio projeto REFAP sofria esta contenção "atávica", a começar pelo próprio modelo de arquitetura sintética adotado.

#### (O OCASO DE UM PERÍODO)

O governo de Juscelino Kubitschek, hoje recuperado com nostalgia e retratado como os "anos dourados", não foi assim tão tranquilo: em 1958 a economia começou a "fazer água", por conta do déficit público e da inflação crescente. Nacionalistas de direita e esquerda acusavam Juscelino de "vender a soberania nacional aos banqueiros internacionais e ao FMI". A situação política do País começava a ficar tensa a partir daquele momento. Na eleição seguinte, em 1960, o ex-Ministro do Trabalho de Vargas, João Goulart, era eleito vice-presidente de Jânio Quadros<sup>32</sup>; e, com a renúncia deste em menos de sete meses de governo, "Jango" tornava-se o Presidente da República: não sem antes enfrentar a Campanha da Legalidade (1961), liderada pelo seu cunhado Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul à época. Acusado de promover

---

<sup>32</sup> Por siglas distintas, como era possível na época, pois eram eleições independentes.



uma república sindicalista e ameaçar a ordem institucional com as “reformas de base” que propunha, seria deposto através do golpe militar de março de 1964.

A partir daquele ano, o País passava a enfrentar o regime ditatorial militar, instituído sob o pretexto de livrar o país da corrupção e do comunismo e restaurar a democracia. Com a deposição de João Goulart pelo golpe, em 31 de março daquele ano, o general Humberto de Alencar Castelo Branco ascendia ao poder através do voto indireto definido pelo Ato Institucional nº1. O grupo castelista restringiria os direitos políticos através do AI-1, modernizando o sistema econômico capitalista vigente como forma de conter a suposta ameaça comunista. Uma situação econômica caótica era resultante dos últimos meses conturbados do governo de “Jango”. No ano seguinte, os partidos políticos seriam extintos através do AI-2, criando-se o bipartidarismo de Arena e MDB. E, em 1967, seria eleito presidente pelo voto indireto o general gaúcho Artur da Costa e Silva, quem estabilizaria a economia conduzindo o País rumo ao “milagre econômico”(Fausto: 2002, p. 257-263).

## CAPÍTULO 5

### **(APÓS 1968) DO “MILAGRE” À CRISE: DIVERSIFICAÇÃO FORMAL E DEFORMAÇÃO SINTÁTICA COMO SINTOMAS DO ESGOTAMENTO**

Após a estiagem que se abateu sobre a economia brasileira, em meados dos anos sessenta, resultante da inflação e do desequilíbrio das contas públicas, aconteceria o “milagre econômico” (1969-1973) no qual o PIB do País cresceu na média vertiginosa de 11,2% ao ano. O conturbado ano de 1968 já prenunciava o período, apresentando um índice elevado de crescimento da economia; o que ocorria paralelamente ao recrudescimento da ditadura iniciada em 1964, culminando com o fechamento do Congresso através do Ato Institucional nº5, a prisão e cassação dos direitos políticos dos contrários ao regime. Fatos que tiveram a contrapartida das rebeliões estudantis e a própria luta armada sob forma de guerrilha. Em agosto de 1969, o presidente Costa e Silva sofria um derrame cerebral de consequências irreversíveis, sendo substituído à revelia da Constituição pelo também gaúcho general Emílio Garrastazu Médici. Os anos seguintes seriam os mais rigorosos da ditadura militar e, simultaneamente, um dos períodos de maior progresso material da vida brasileira (Fausto: 2002, p. 265-270).

Com o “milagre”, a economia paulista retomava um ritmo acelerado, permitindo a manutenção de uma atividade intensa no campo da arquitetura: naquele momento o “brutalismo caboclo” paulista já havia conquistado diferentes segmentos da sociedade, e a clientela da iniciativa privada demandava muitas residências, bancos e até mesmo fábricas, além dos clubes e edifícios públicos dos anos iniciais. O isolamento xenófobo da Escola Paulista permitiria a exaustão das possibilidades sobre aqueles enunciados e recursos materiais restritos utilizados, mantendo a produção local ao largo de interferências externas durante duas décadas; e consolidando a posição referencial da produção perante as demais regiões brasileiras.

A arquitetura praticada em Porto Alegre encontrava-se à mercê da iniciativa privada nos anos sessenta. Somente ao final da década, com o "milagre econômico", seriam destinados alguns empreendimentos de maior porte à cidade. O curto período de cinco anos do "milagre" produziu *slogans* aplicando expressões do tipo "Brasil grande", um espírito que permaneceria presente nos empreendimentos por alguns anos mais, apesar da saúde debilitada das finanças do País após a nova crise iniciada em 1973. A grande escala própria das obras do período, superdimensionadas com frequência, corria por conta das projeções de crescimento muito otimistas daquele momento.

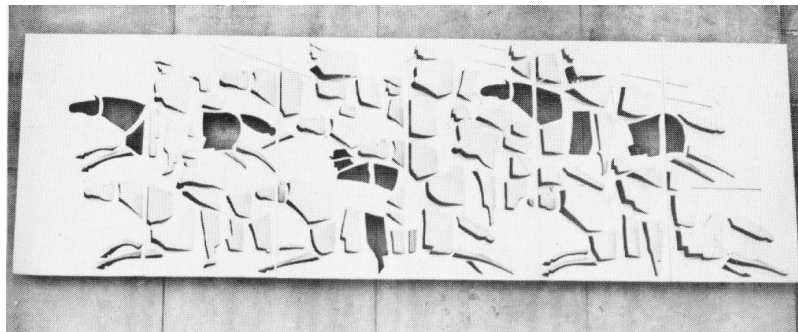
Entraves físicos como a localização do centro administrativo e comercial da cidade no vértice da península, associados à malha viária truncada pela justaposição de sucessivas glebas de geometrias distintas, dificultavam o trânsito exigindo "cirurgias" como a abertura da inacabada Avenida Primeira Perimetral; intervenções que comprometeram a continuidade do tecido urbano, criando áreas residuais e até degradadas, além de reforçar o surgimento das empenas de edifícios tão típicas da cidade, acentuando sua imagem fragmentária. O período representou uma mudança profunda na imagem da Capital dos gaúchos, através de inúmeras obras viárias que banharam a cidade de concreto, como os viadutos Loureiro da Silva, Tiradentes, Obirici e Imperatriz Leopoldina; e o Túnel e Elevada da Conceição complementando parcialmente a Primeira Perimetral. Alguns destes casos oportunizaram a criação de áreas verdes junto às intervenções, como ocorreu de modo exemplar com o Viaduto dos Açorianos (1972), criando um parque típico dos arranjos viários de autopistas urbanas do período; supressão do tecido urbano que também tinha como objetivo valorizar a implantação do tipo "cidade funcional" do Centro Administrativo do Estado, concebido na mesma ocasião (fig. 1).

Nesse mesmo período, também foi colocado em ação um programa de recuperação de praças e espaços públicos da cidade, padronizando as intervenções através de uma sistematização operativa: mobiliário urbano e contenções dos desníveis de terreno foram realizadas em concreto aparente, configurando tabuleiros cartesianos com diferentes patamares de grama e vegetação, redefinindo uma topografia sobre terraços em diversos níveis. Outras obras complementavam este cenário, como o grande e criticado muro da Avenida Mauá (1970), o qual integrou um sistema de defesa da cidade contra as grandes enchentes, dando continuidade aos muitos quilômetros de diques implantados (Av. Beira Rio, Av. Castelo Branco, etc.). Ao final do intervalo a cidade havia incorporado a coloração do concreto à sua imagem, de modo semelhante ao que ocorrera com outras grandes cidades brasileiras.

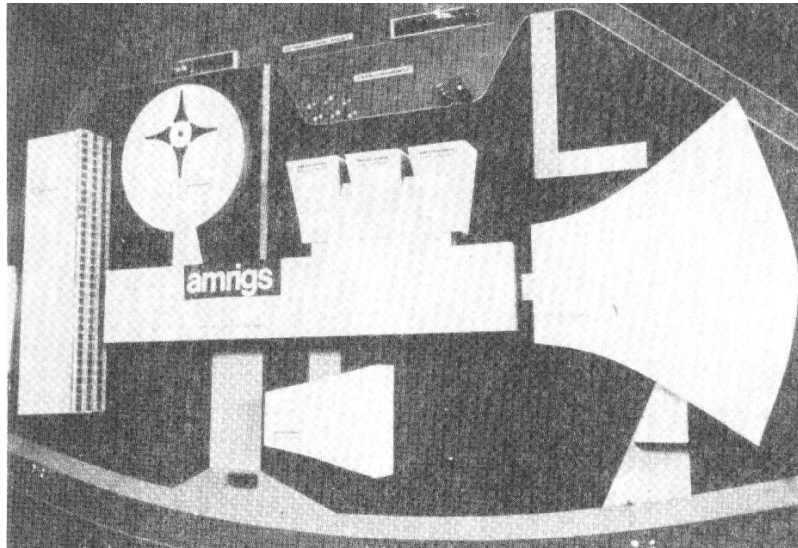
Painéis e esculturas contemporâneos em escala urbana também foram integrados à paisagem da capital no período. Um mural de concreto em baixo-relevo foi posicionado junto ao Viaduto Loureiro da Silva (1970), da autoria de Vasco Prado, tendo como motivo a narrativa da história da cidade. Vasco que também realizaria um conjunto de painéis sobre a empena da Assembleia



1



2



3

Figura 1: Vista aérea do Parque Açorianos, paisagismo resultante da intervenção viária da avenida Primeira Perimetral. Fonte: cartão postal.

Figura 2: Um dos painéis de Vasco Prado sobre a empena da Assembleia Legislativa voltada para a rua Duque de Caxias, denominado "Carga de lança de cavalaria". Fonte: Catálogo "Vasco Prado: 40 anos de desenho", 1980.

Figura 3: Maquete do projeto de Oscar Niemeyer para a AMRIGS (1968). Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 40.

Legislativa voltada para a rua Duque de Caxias, com temas históricos como "Lanchões de Garibaldi" e "Carga de lança de cavalaria" (1973), utilizando como técnica o relevo recortado em alumínio (fig. 2). O monumento aos Açorianos, do escultor Carlos Tenius, implantado no parque de mesmo nome, foi habilmente posicionado aproveitando a visibilidade a partir de diversas perspectivas, especialmente da *promenade* que um contorno veicular propicia, permitindo apreciar seus diferentes ângulos em movimento. Do mesmo autor – e menos feliz que o primeiro – foi o monumento dedicado ao general Castelo Branco instalado no Parque Moinhos de Vento. Na praça São Sebastião, o prisma em concreto destinado à ventilação do Túnel da Conceição tornou-se o anteparo para "guerreiros" de Francisco Stockinger, recortados sobre chapas de aço corten. Entre outros exemplos menos expressivos.

#### (O TERCEIRO PERÍODO)

No terceiro e último período proposto para a análise da produção local, ocorriam dois fatos que prenunciavam o fim do comportamento aglutinador próprio da arquitetura moderna, ao pulverizar aqueles discursos hegemônicos que refletiam seu acento maniqueísta de cruzada contra os inimigos eleitos, como a insalubridade, o gosto burguês, o atraso, a injustiça social, etc. O primeiro fato era a diversificação de soluções adotadas, estendendo-se desde a utilização global do concreto aparente como "material plástico" idealizado, até as experiências com novas técnicas decisivas sobre a forma final, como as coberturas com abóbadas e cascas; passando pela manutenção de formas do "estilo internacional" e suas variantes.

O segundo fato referia-se às constantes e profundas deformações impostas ao repertório convencional de elementos de arquitetura, o que encontrou vazão especialmente naquela vertente onde o concreto foi aplicado como material genérico: paredes transformavam-se em coberturas ou vice-versa, sem apresentar transição entre os elementos construtivos; materiais eram expostos em situações inadequadas às suas qualidades; e os próprios elementos de arquitetura viam-se frequentemente suprimidos, sob o pretexto da busca de soluções plásticas. Práticas que prejudicavam especialmente as questões de durabilidade e manutenção dos edifícios. Um exemplo tardio que respalda esta crítica é o Memorial da América Latina (1987), de Oscar Niemeyer, onde o distanciamento das soluções construtivas imposto pelas formas "reinventadas", sacrificou pesadamente a conservação de algumas obras daquele conjunto: uma visita ao local poucos anos depois da inauguração atestava o ocorrido.

Coincidentemente, à entrada desse período de propostas diversificadas, Niemeyer era comissionado para um importante projeto na cidade, a sede da AMRIGS (Associação Médica do Rio Grande do Sul, 1968). A área ampla à margem da Avenida Ipiranga possibilitou a estratégia aditiva da proposta, na qual o arquiteto extrovertia as formas das diferentes funções em volumes isentos, conectados por passagens a um extenso bloco horizontal com dupla função de ingresso e distribuição (fig. 3). Uma longa marquise de ingresso conduziria do

passeio ao saguão; um grande auditório seria posicionado numa extremidade da composição, contrapondo-se ao bloco burocrático de escritórios, disposto perpendicularmente à outra extremidade; um auditório menor conectava-se paralelamente ao bloco de ingresso e uma série de três pequenos auditórios eram atracados perpendicularmente ao mesmo.

A solução de acentuado esquematismo – quase um diagrama – era inusual ao contexto sulino; somente o prestígio do arquiteto permitiria o partido proposto, com seus custos mais elevados e riscos de uma técnica construtiva não experimentada no meio local. Numa situação convencional, os diferentes auditórios seriam contidos em volumes regulares mais abrangentes. Mesmo tratando-se de um cliente considerado elitizado, tanto do ponto de vista cultural como financeiro, a proposta ousada não foi levada a bom termo, resultando o conjunto construído apenas parcialmente. O bloco burocrático foi executado bastante descaracterizado, sendo o projeto abandonado logo depois.

## AS CASCAS DE CONCRETO E A CERÂMICA ARMADA

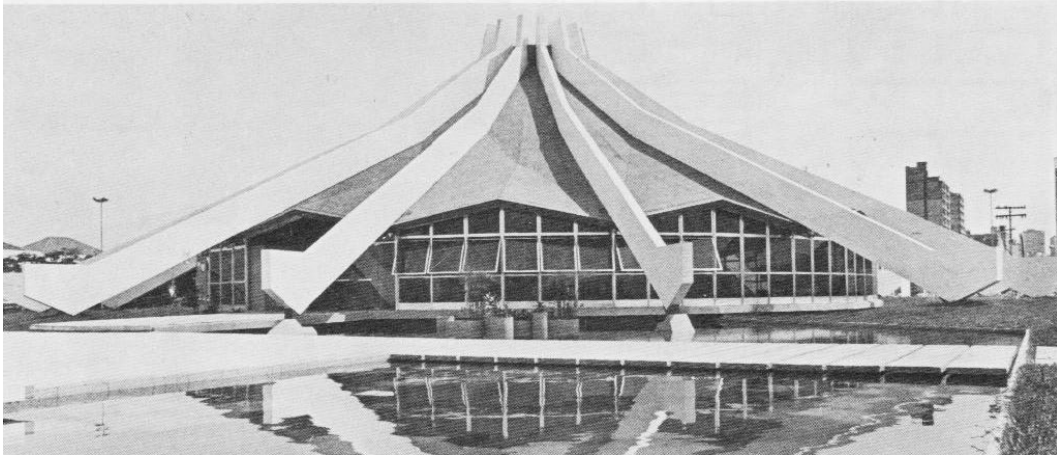
Inserida no curso dominante do País, a arquitetura local passou a perseguir uma investigação formal acentuadamente expressiva, através da aplicação de coberturas diferenciadas, como as lajes plissadas, as cascas com formas poliédricas e de abóbadas realizadas em concreto ou tijolos; tecnologia a qual também foi denominada “cerâmica armada”. A horizontalidade dominante e sintética dos anos anteriores já não satisfazia as inquietações plásticas dos arquitetos naquele momento. Exemplos como a fina casca do Centro de Convenções do Anhembi (1967), em São Paulo, evocando a forma de um *origami*, estimulavam novas soluções como o Planetário da UFRGS (1971), de Fernando Gonzalez e Walter Bered: uma associação construtiva não convencional de cascas a vigas radiais que se demonstrou ineficiente, necessitando enfrentar sucessivos reparos até atingir uma solução definitiva dos problemas apresentados (fig. 4). A experiência pioneira com abóbadas, desenvolvida por Lincoln Ganzo de Castro, teria prosseguimento através das cascas achatadas do novo Terminal Rodoviário de Porto Alegre, das abóbadas em tijolos da CEASA e das residências projetadas por Carlos Eduardo Comas, entre outros exemplos dispersos.

As mudanças ocorridas no sistema de transporte utilizado no País, com a ascensão dos meios rodoviários substituindo as ferrovias ao longo dos anos cinquenta e sessenta, culminaram com a construção dos grandes terminais rodoviários nas décadas de 1960 e 1970, em substituição às estações de trens. Vilanova Artigas produziria a precursora Rodoviária de Londrina (1950), com suas abóbadas evocando a Pampulha, e o exemplo brutalista de Jaú (1973), alguns anos mais tarde, no período de construção acentuada desses edifícios. A valorização do equipamento era atestada pelo exemplo de Brasília: a Estação Rodoviária da nova Capital era prevista por Lucio Costa em pleno coração do Plano Piloto, abaixo do grande cruzamento do Eixo Monumental.

O Terminal Rodoviário de Porto Alegre (1969), de Elyseu Victor Mascarello (1935), foi uma obra que prenunciou o período de riqueza e expansão da infraestrutura no País. A proposta partiu do diagrama de funcionamento do programa, que otimizava a gleba disponível através da criação de uma “ilha de atracagem” dos veículos com a forma oval, adequada ao fluxo periférico e abrigo do maior número de ônibus simultâneos (fig. 5). O problema da segregação necessária entre passageiros e veículos foi constatado em programas precedentes, recebendo uma solução simples e eficiente: uma passagem em nível elevado para os veículos resolveu o cruzamento entre os dois fluxos distintos. Eliminaram-se, deste modo, as escadarias de acesso ao embarque comuns nos grandes terminais, como o Terminal Novo-Rio, solução provavelmente tomada por analogia do precedente das estações de trem. O programa do Terminal foi incrementado com a criação de excessivos espaços comerciais, prevendo o aproveitamento do volumoso fluxo de visitantes.

A configuração foi proposta inicialmente utilizando as abóbadas de cerâmica armada (tijolos) do engenheiro uruguaio Eladio Dieste (1917-2001), como mostra uma perspectiva original; o autor do projeto confirma que chegou a estabelecer contato com aquele consultor. O que demonstra mais uma vez o referencial discreto do país vizinho sobre a arquitetura local: havia conhecimento do que estava sendo desenvolvido no Uruguai. No entanto, o problema levantado de que a inércia do conjunto seria ameaçada por possíveis acidentes com os veículos pesados, foi um aspecto determinante no abandono da ideia. As abóbadas de arco abatido com cascas de concreto armado apresentaram-se como alternativa. A solução final tornou-se representativa da técnica utilizada e do espírito da época: os pilares que sustentam as abóbadas nascem diretamente das vigas-nervuras nas quais elas se associam, fundindo-se às mesmas através de curvas que transmitem a sensação de continuidade, de uma forma unitária recortada: moldam-se os elementos arquitetônicos como matéria contínua, dentro do conceito do concreto como material ideal e genérico (fig. 6). O tijolo cerâmico aparente foi utilizado como vedação dos espaços construídos restantes.

Em planta baixa, o corpo oval destacou-se do setor voltado para o ingresso do público: o primeiro como um abrigo de grande pé-direito solucionado com as abóbadas marcantes; o outro com cobertura horizontal e fachadas convencionais constituídas, estabelecendo a conexão com o tecido urbano frontal existente. O ingresso foi posicionado no centro dessa fachada constituída, através de um pórtico de escala monumental ressaltado pela utilização da mesma solução com abóbadas do setor de embarque. Partindo de uma geratriz simétrica, a planta acomodou-se de forma contingente à gleba irregular, atendendo de modo particular os diferentes apelos do tecido circundante (fig. 7). A ala esquerda configurou uma lateral quase em ângulo reto, dispondo um ingresso no vértice que corresponde à uma importante polarização de público: uma fenda em torno de um volume cilíndrico fechado. Na ala oposta, a planta derramou-se ocupando o espaço residual em ângulo obtuso.



4



5



6



7

Figura 4: Planetário da UFRGS (1971), de Fernando Gonzalez e Walter Bered. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 248.

Figura 5: Vista aérea do Terminal Rodoviário de Porto Alegre (1969), de Elyseu Mascarello. Fonte: cartão postal.

Figura 6: Detalhe do pórtico de ingresso do Terminal, com as abóbadas achatadas de concreto sobre vigas moldadas aos pilares. Fonte: autor

Figura 7: Outro ângulo do Terminal Rodoviário, mostrando a deformação contingente ao terreno do partido proposto. Fonte: cartão postal.



O Terminal Rodoviário exemplifica um posicionamento dominante dos arquitetos perante o projeto no período. A primazia do sistema estrutural sobre outras decisões projetuais, típica da época, definia a forma final da concepção. A busca formal exercida através de uma sintaxe mais livre, inseria-se numa “vertente criativa” típica dos anos sessenta, com suas influências partindo da deformação das formas dos elementos sintáticos, da apropriação de imagens que se aproximavam da ficção e da corrida espacial, entre outros referenciais; versões terceiro-mundistas empobrecidas daquela onda experimental que ocorria em alguns países da Europa e no Japão, desenvolvida através dos Metabolistas e do Archigram, entre outros.

Do ponto de vista utilitário, o principal inconveniente ficou por conta dos espaços exíguos destinados ao público em espera para embarque, e a desconfortável exposição do mesmo ao tempo e à poluição gerada pelos veículos. A utilização comercial e popular intensa do edifício acarretou a deterioração do espaço, ao que se associou a incorreta substituição de componentes originais, como os pontos de iluminação, a aplicação de novas pinturas grosseiras, entre outros fatores.

Mascarello seguiria enfatizando a solução formal das coberturas em outras duas oportunidades: no grande edifício de planta circular do Campus da Unisinos (1972), em São Leopoldo, onde aplicou uma laje plissada sobre o prédio, explorando o efeito produzido no perfil exterior; e no “origami” poliédrico que cobriu o hangar de embarque do Trensurb (1978), junto ao velho Mercado Público.

#### (O CASO DA CEASA)

Buscando melhorar o abastecimento das regiões metropolitanas brasileiras com alimentos – do ponto de vista da demanda, qualidade e preços compatíveis –, a política governamental voltou-se para a criação de uma infraestrutura de estocagem e comercialização dos produtos. Além de silos de armazenamento de grãos e frigoríficos, foram criados locais para a distribuição de hortifrutigranjeiros próximos aos grandes centros urbanos, as Centrais de Abastecimento.

A Central de Abastecimento de Porto Alegre (1970), da autoria de Carlos Fayet, Cláudio Araújo, Luís Américo Gaudenzi e Carlos Eduardo Dias Comas (1943) foi um projeto de proporções típicas do período do “milagre econômico”. Dos cem mil metros quadrados de superfície coberta previstos inicialmente, foram construídos sessenta mil metros quadrados. Do ponto de vista conceutivo, entretanto, o conjunto divergia do curso principal da arquitetura brasileira daquele momento, ao adotar pioneiramente a tecnologia da cerâmica armada de Eladio Dieste no País: com exceção do antecedente isolado da Fábrica Olivetti em São Paulo, nos anos cinquenta, cujo projeto e tecnologia eram italianos, experiências coetâneas como a casa Zamataro (1970), de Rodrigo Lefèvre, continham um caráter empírico e artesanal que se distinguia da abordagem tecnológica de Dieste.

Examinando o curso da arquitetura moderna no Uruguai, os fatos indicam

que o interesse de Dieste pelas abóbadas teria surgido a partir da incursão pioneira de Antoni Bonet à região de Punta Ballena. O que se confirma através do depoimento do próprio Dieste:

"numa obra do arquiteto Bonet, em Punta Ballena, se pensou numa solução de abóbadas segundo umas obras que Bonet havia feito em Buenos Aires. [...] então eu lhe disse porque não fazíamos uma abóbada de tijolos [...]. Ele me disse que estava de acordo, mas que a sentia muito pesada, já que estava pensando em tijolos colocados como se fazem os arcos, então lhe disse: 'não, uma casca de tijolos'. Ele me perguntou se isso podia se fazer, eu pedi-lhe que me deixasse estudar" <sup>1</sup>

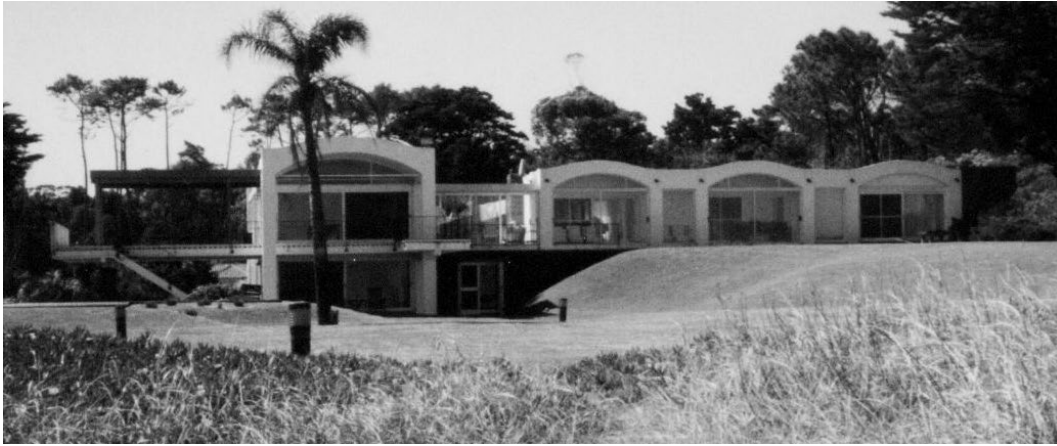
Transferindo-se para Buenos Aires em 1938, Bonet projetaria no mesmo ano o pequeno edifício de lojas e ateliês à esquina das ruas Paraguai e Suipacha, no qual realizou precursoras abóbadas de curvatura assimétrica na cobertura. Em 1945, transpunha o Rio da Prata, contratado pela família Lussich para projetar um loteamento balneário na praia de Portezuelo, junto à Punta Ballena; uma oportunidade que se constituiria numa espécie de laboratório de experimentos para o arquiteto. Fundiram-se no conjunto a antinomia racionalista e sensual de Le Corbusier com as influências próprias de Aalto perceptíveis no *parador* La Solana del Mar (1946), que atuaria como âncora do empreendimento, com o volume curvilíneo de traçado nervoso sobre o terraço-jardim, revestido com lâminas verticais de madeira – material que se estendeu sobre outras superfícies exteriores e parte das divisórias internas (fig. 41/cap. III).

O entusiasmo de Bonet pelos dois mestres evidenciava-se desde a viagem à bordo do *Patris II*, no IVº CIAM (1933), onde obteve fotografias ao lado de Aalto e Le Corbusier como pequenos troféu dignos de um tiete.<sup>2</sup> Entretanto, a obra de maior destaque em Portezuelo seria a Casa Berlingieri, uma ampla morada de veraneio coberta com abóbadas (figs. 8, 9 e 53/cap. IV). O convívio com Sert e Torres Clavé desde 1932, e a participação como sócio estudante no GATCPAC a partir de 1934, conduziram Bonet a adotar ideias corbusianas como as abóbadas em arco abatido aplicadas na célebre *Maison Weekend* (1935); uma concepção do mestre extraída por analogia das abóbadas catalãs, a partir da ampliação da escala dos vãos.

Tendo como ponto de partida a experiência na Casa Berlingieri, Dieste retomaria o desenvolvimento da técnica a partir de 1953, produzindo soluções inovadoras, como aquela aplicada na célebre Igreja de Atlântida (1957), cujas paredes e teto ondulados criaram um interior surpreendente; a fábrica TEM Montevideo (1958), com suas abóbadas *gausas* de grande vão-livre; e a loja Autopalace (1963), em Montevideu, aplicando abóbadas autoportantes de berço.

<sup>1</sup> Em entrevista concedida à Revista *ELARQA* n.15, set. de 1995, p. 14-15.

<sup>2</sup> Estas fotografias encontram-se em *Antoni Bonet Castellana (1913-1989)*, de Fernando Álvarez.



8



9



10

Figura 8: A casa Berlingieri (1947), em Punta Ballena, de Antoni Bonet, precursora na utilização das abóbadas de cerâmica armada. Fachada voltada para a praia. Fonte: autor.

Figura 9: Elevação posterior da casa Berlingieri, junto ao ingresso. Fonte: autor

Figura 10: Visão geral da CEASA. Fonte: Hugo Segawa: 1998, p. 173.

As abóbadas acompanhavam a arquitetura moderna brasileira desde seus primórdios; com exceção da pioneira Igreja de São Francisco da Pampulha, porém, vinham sendo utilizadas como elementos complementares das composições, quase nunca como solução global adotada. No caso da CEASA de Porto Alegre tornaram-se o componente elementar do projeto, unificando com justeza concepção estrutural e forma. O depoimento do próprio Comas sobre o trabalho é elucidativo:

“O grau de coordenação e imbricamento das decisões que conformam o Mercado de Porto Alegre evidenciam uma lógica compositiva que transcende determinações de programa e técnica. Programa e técnica são o pretexto para a operação disciplinar que explora tanto a celularização espacial promovida por abóbadas e cúpulas, quanto à natureza de casca que assumem graças ao cálculo sofisticado de Dieste e seu método construtivo engenhoso. A abstração, a elementaridade, a planaridade e a serialidade se dissociam do labirinto da “planta livre”. Retorna-se à “planta paralisada” de espaços discretos que a primeira vanguarda moderna desprezava. A trilha desbravada pelo Orfanato de Van Eyck ou pelos Banhos de Kahn é percorrida sem nostalgia pelo vernacular, pelo primitivo ou ruína. Reitera-se o fascínio com o imaterial; a insistência na espessura mínima de paredes e coberturas, cooperando com a extensão dos balanços e os grandes intercolúnios para a minimização visual de massa e peso” (Comas: 1999, p. 32-37).

Neste mesmo artigo Comas também reiterava uma afirmação feita anteriormente, quando qualificava Araújo e Fayet como “arquitetos locais cuja obra conjugava a disciplina compositiva fundada na estrutura modular com a atitude empírica face aos problemas da construção, mais afim à Califórnia de Neutra e Ellwood que ao Rio de Costa e Niemeyer ou a São Paulo de Artigas e Mendes da Rocha” (Comas: 1999, p. 32-37).

No projeto da CEASA, as funções diversas dos edifícios do conjunto foram caracterizadas através da aplicação de diferentes soluções formais/construtivas das cascas de cerâmica armada. O programa incluía duas funções principais: a acomodação para os produtores e comerciantes. Complementavam o programa a Portaria, o Restaurante, as Galerias comerciais, a Administração e Direção, o Auditório, o Posto de abastecimento, o Frigorífico, a Subestação e a Manutenção (fig. 10).

Os produtores foram reunidos sob um grande pavilhão unitário, ao qual se aplicaram os recursos mais ousados e retóricos da tecnologia, retomando a solução das abóbadas gausas desenvolvida anteriormente para a fábrica TEM Montevideo, na qual o pavilhão apresentou uma nave dupla. A cobertura do caso local foi constituída através da associação de 56 estreitas abóbadas atirantadas com 35m de vão livre, cujo corte na posição central tomou a forma de uma curva senoidal. A sucessão de cascas onduladas e desencontradas propiciou uma sequência de *sheds* voltados para sul, solucionando a iluminação natural nas dimensões profundas do interior. As duas laterais extensas receberam

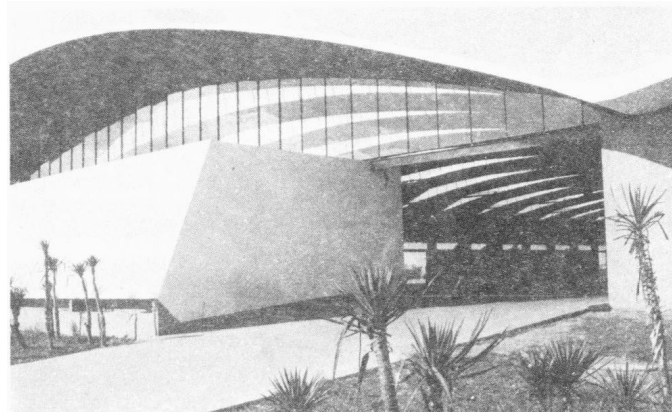
como arremate uma aba com seis metros de largura em posição ascendente, a qual ajudou a absorver os empuxos laterais e acentuou a leveza da técnica referida por Comas (figs. 11 e 12).

Os comerciantes foram distribuídos em pavilhões modulares idênticos, cobertos com feixes paralelos de abóbadas de berço autoportantes, que compartilhavam as vigas criando simultaneamente uma calha pluvial: neste caso inverteu-se o sentido estrutural das cascas, sendo dispensados os tirantes. Do mesmo modo solucionado no grande pavilhão, as laterais das abóbadas foram arrematadas com abas de cerâmica armada (horizontais nesse caso) cuja função era neutralizar o empuxo lateral das abóbadas externas. A inércia da solução permitiu a utilização de um vão central de vinte metros e balanços nas extremidades atingindo cinco metros, sob os quais foram posicionadas as plataformas de carga e descarga. A mesma solução de abóbadas de berço descarregadas sobre vigas foi aplicada na Portaria, cobrindo também parcialmente a Manutenção.

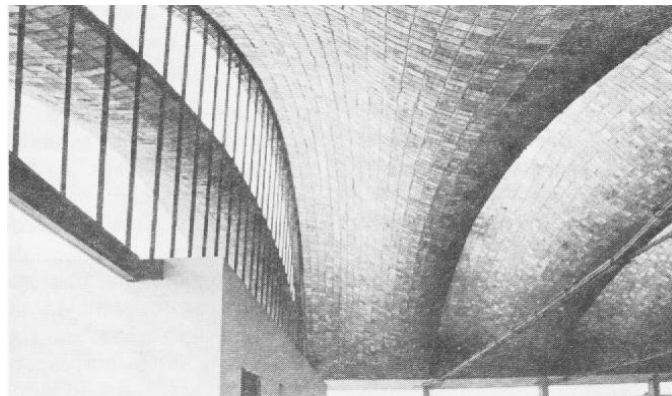
O Restaurante apresentou uma terceira solução diferenciada, utilizando uma quadrícula de módulos em tronco de pirâmide com 4,50m de lado, associadas através de uma grelha cartesiana de vigas duplas que cumpriram a função simultânea de calhas pluviais. A implantação original previa a inserção do prédio entre as duas galerias comerciais alongadas, constituindo um pequena esplanada e dois jardins periféricos; uma medida que buscava configurar um espaço de características urbanas numa operação *tabula rasa*. Uma das alas comerciais não foi construída, prejudicando a forma pleiteada. Cumprindo a função de obelisco, a torre-d'água constituiu um ponto referencial entre as edificações horizontais, com seus quatro grandes relógios periféricos fornecendo o horário. Os demais edifícios do conjunto apresentaram coberturas planas com calhas de fibrocimento e lajes impermeabilizadas, como ocorreu com o Frigorífico, concebido inicialmente com uma ampla abóbada de arco abatido.

As dimensões amplas e regulares da gleba (650m de testada e 1300m de profundidade) associadas à topografia plana, permitiram a organização do programa sobre um tabuleiro cartesiano de proporção quadrada. O conjunto foi dividido em dois hemisférios através do grande pavilhão destinado aos produtores, o qual foi afastado do pórtico de ingresso por meio de um jardim de contorno veicular com formato oval, cumprindo a função de adro. Os dois hemisférios foram subdivididos em quatorze espaços cada, resultantes da associação de duas colunas no sentido perpendicular ao logradouro de acesso, e sete módulos perpendiculares. Estes espaços corresponderam ao padrão dos pavilhões de comerciantes, incluindo os espaços periféricos de circulação e atracagem de veículos de carga (fig.13).

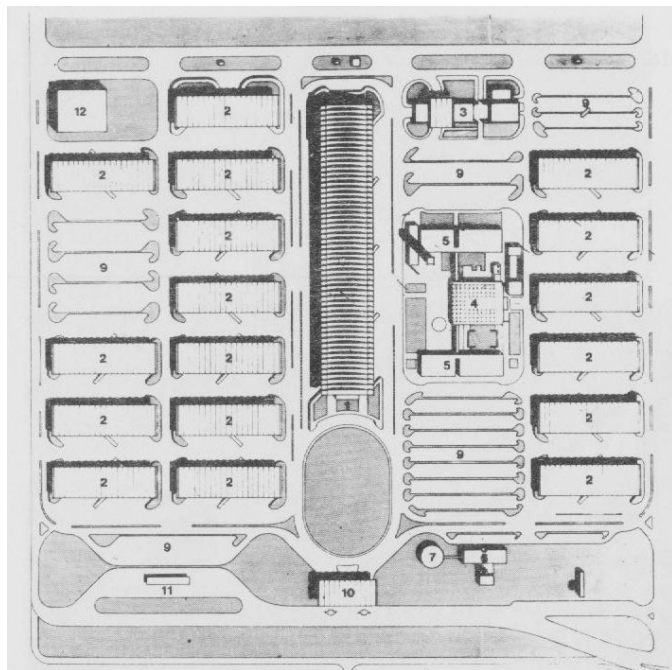
No projeto original, seis desses espaços retangulares ordenadores foram destinados para estacionamento de automóveis e caminhões. Outros três foram unificados, acomodando o restaurante posicionado entre duas alas de "galerias comerciais". Dois módulos ainda destinaram-se ao Frigorífico e à Manutenção,



11



12



13

Figuras 11 e 12: Vistas externa e interna do Pavilhão dos Produtores, com a sequência de abóbadas *gausas* configurando *sheds*. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 247.

Figura 13: Implantação da CEASA. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 247.

respectivamente. Havia uma aparente informalidade na ocupação desses módulos seriados, ao mesmo tempo que a malha impunha uma necessária ordem e hierarquia aos componentes que os grandes projetos do período vinham carecendo. Dos dezessete pavilhões de comerciantes propostos, apenas os dez mais próximos do alinhamento frontal foram construídos; o que eliminou aquele tom aleatório da disposição dos componentes que o projeto continha.

É neste aspecto que consiste um segundo desacordo do projeto com o curso principal daquele momento, pois a disposição dos componentes sobre a malha abstrata resultou um tanto ambígua: a implantação não era tão identificada com axiomas modernos recorrentes daquele momento, como a tendência de utilização de arranjos aparentemente aleatórios ao modo da Acrópole de Atenas e as soluções dominantes do tipo “figura sobre fundo”; sem assumir a posição oposta “fundo sobre figura”, a implantação encontrava-se numa situação intermediária. Se por um lado a malha aplicada buscava uma ordem geradora do espaço fugindo dos arranjos “casuais”, por outro lado continha uma raiz acentuadamente abstrata, definida a partir da razão geométrica. Alguns anos mais tarde ocorreria o exorcismo definitivo da prática corrente, na qual era negada a utilização de procedimentos projetuais retrospectivos analógicos à tradição acumulada; “recuperações” de um conhecimento do passado que apresentaram desmedidos excessos nostálgicos dispensáveis.

Outras centrais de abastecimento estavam sendo construídas no período, e a experiência local seria tomada como exemplo de padrão construtivo para as centrais do Rio de Janeiro e Maceió (Segawa: 1998, p. 172). As abóbadas portantes de Dieste também foram transpostas para inúmeras outras obras brasileiras da década que se iniciava, como os boxes do Autódromo de Jacarepaguá e o Centro de Controle Operacional e Manutenção do Metrô, no Rio de Janeiro, além de postos de gasolina e outros programas.

#### (AS CASAS COM ABÓBADAS E A FÁBRICA MEMPHIS)

A partir da experiência acumulada no projeto da CEASA, Cláudio Araújo e Carlos Comas voltariam a propor alguns projetos explorando a cerâmica armada. Comas realizaria uma pequena série de residências com as cascas de tijolos, e Araújo projetaria a fábrica Memphis em parceria com Cláudia Obino Correa (1950).

Entre 1971 e 1975, Comas projetou cinco residências com a tecnologia de Dieste. Quatro delas – as casas Corso, Dexheimer, Jaeger e Loss – foram cobertas com abóbadas de berço; na casa João Reis, em Estância Velha, utilizou cascas em tronco de pirâmide. Tornando-se a mais conhecida a partir da publicação em “Arquitetura moderna em Porto Alegre”, a casa Dexheimer foi solucionada em dois pavimentos, explorando o duplo pé-direito sobre a sala de estar. Duas das três abóbadas que cobrem a casa projetam-se sobre o vazio, iluminando o interior através da abertura que se forma sob os arcos, espécie de

mansarda-claraboia. Se o “fascínio com o imaterial” das abóbadas persistia, o programa já não propiciava a serialidade e as paredes contínuas passavam a transmitir função portante, com aberturas em rasgos verticais ou quadrados: a sintaxe do conjunto propiciava um aspecto à casa que não se identificava tão literalmente com os axiomas modernos (fig. 14).

O projeto da indústria de sabonetes e cosméticos Memphis (1976) retomava a geratriz de expansão bidimensional aplicada no Restaurante da CEASA e na casa João Reis, aplicando uma concepção de projeto muito identificada com a modularidade das estruturas expansíveis típicas dos anos cinquenta e sessenta – aquele conceito de edifício de crescimento “orgânico” ilimitado que povoou as criações de diversos arquitetos (figs. 15 e 16).

Ensaio dessa “organicidade” foram desenvolvidos naqueles projetos utopistas do Novo Brutalismo inglês dos Smithson, como Golden Lane (1952): estruturas ramificadas de modo aparentemente casual, à analogia de galhos de árvores. O outro caminho tomado foi a modularidade bidimensional, aplicando desde geratrizes quadradas e retangulares aos pouco convencionais triângulos, hexágonos e outras formas poligonais: uma prática que teve como exemplo no Brasil a Fábrica Olivetti (1956, primeira etapa), em São Paulo, projetada pelo italiano Marco Zanuso (1916-2001). Através da malha de módulo triangular, Zanuso regeu as diferentes concepções daquele projeto; módulos cuja associação deixava transparecer o hexágono como célula mais legível da composição. Triângulos convexos em cerâmica armada foram associados, fornecendo à cobertura do Pavilhão de Produção uma textura de grão esférico. Pilares com centro vazado unificando cada seis vértices triangulares transpuseram o gabarito da cobertura, funcionando como chaminé de exaustão. Os *sheds* entre as cascas garantiram a iluminação natural homogênea abaixo da profunda superfície coberta. No pavilhão de montagem Zanuso aplicaria outra solução construtiva, na qual as nervuras estruturais invertidas formando triângulos foram destacadas sobre a cobertura plana. Nos prédios administrativos aplicaria ainda a cobertura totalmente plana, acentuando as matrizes hexagonais.<sup>3</sup>

Entre os vários elementos de programa da Fábrica Memphis, destacam-se os blocos Administrativo e Industrial, que se encontram conectados por um terceiro elemento. Neste caso não ocorreu aquela busca de contato entre os diferentes setores através de um denominador comum geométrico, como no caso da Olivetti: arranjo volumétrico, sistema construtivo e solução formal correspondente foram contrastantes. Se no pavilhão industrial os volumes gerados pela cerâmica armada destacaram-se, no bloco administrativo utilizou-se uma solução convencional.

A implantação do setor industrial foi organizada sobre um tabuleiro xadrez com módulos de dez metros de lado. A malha ortogonal dividiu-se em

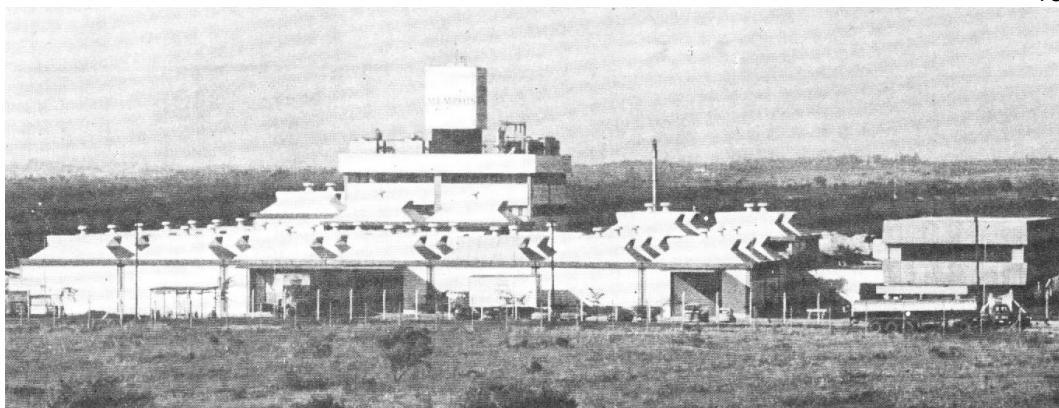
---

<sup>3</sup> Em *Arquitetura moderna paulistana* de Xavier, Lemos e Corona, p. 44; e *Arquitetura contemporânea no Brasil*, de Bruand, p. 292-293.





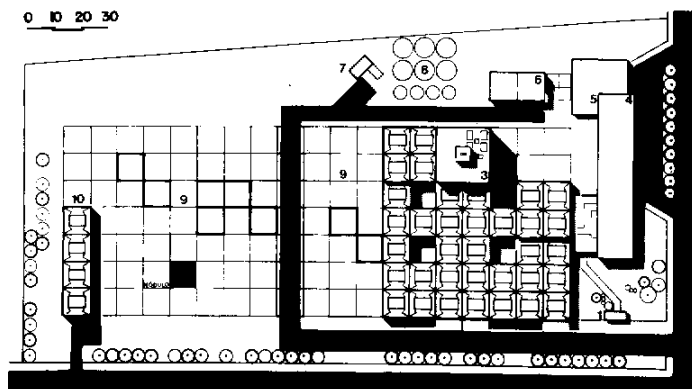
14



15



16



17

Figura 14: Casa Dexheimer (1972), de Carlos Eduardo Comas. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 262.

Figura 15: Fábrica Memphis (1976), de Cláudio Araújo e Cláudia Obino Correa. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 296.

Figura 16: Vista interior de módulo, com a casca de cobertura em forma de tronco de pirâmide com lanternim. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 297.

Figura 17: Implantação da fábrica Memphis, sobre a malha modular com 10 metros de lado. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 297.

dois segmentos separados por um acesso interior, que recebeu a largura de um módulo: o primeiro trecho possui sete módulos de largura e dez de profundidade, abrigando o bloco industrial; e segundo prossegue no sentido frente/fundos por mais oito módulos, um espaço destinado à expansão do bloco industrial. Os módulos de cobertura tronco-piramidal foram dispostos de acordo com as necessidades do *layout*. Alguns deles subtraídos originaram pátios de iluminação e ventilação, complementando o sistema de lanternins concebido com a forma das cascas. A exemplo do sistema de exaustão natural proposto por Zanuso, as abóbadas da Memphis foram perfuradas por pares de chaminés de ventilação. A flexibilidade do sistema também aplicou diferentes alturas nos módulos, satisfazendo necessidades do programa. Um único elemento construtivo diferenciado abrigou os equipamentos industriais, estruturado em concreto armado, cujas dimensões (20mx20m) integraram-se à regência da malha. As torres de resfriamento foram posicionadas sobre o grande volume diferenciado, da mesma forma que o reservatório d'água, o qual transpôs o gabarito do conjunto como elemento de identificação da fábrica (fig. 17).

#### A ARQUITETURA DO CONCRETO APARENTE

O período anterior já demonstrava o interesse crescente dos arquitetos locais pela exploração do concreto à mostra, como parte integrante ou "solução plástica" integral; uma tendência que se consolidava à aproximação dos anos setenta, dentro daquela habitual adesão dos arquitetos aos enunciados eleitos representativos de uma expressão genuinamente brasileira. Não somente a Escola Paulista eliminara os revestimentos habituais dos edifícios na primeira fase da arquitetura moderna brasileira – como travertino, "vidrotil", azulejos, cerâmica, madeira, etc. –, aplicando o concreto como material definitivo e genérico. Do mesmo modo, os arquitetos que davam continuidade à produção da Escola Carioca também aderiam parcialmente à fórmula despojada do material dominante, inaugurada no Rio de Janeiro muitos anos antes pelo Museu de Arte Moderna (1953), de Affonso Reidy.

Reidy prosseguiria a investigação iniciada naquele momento, através de um conjunto de equipamentos comunitários para o Parque do Flamengo (1962). Paulo Casé ensaiava alguns passos na mesma direção, a partir de projetos como o Edifício Estrela de Ipanema (1967). As estações de metrô como Estácio de Sá (1968), de Sabino Barroso e equipe, exploravam igualmente as qualidades construtivas e plásticas do concreto. Coroando esta atitude, as obras de Niemeyer levavam ao extremo a maleabilidade construtiva do concreto, em exemplos como o edifício-pássaro da Universidade de Constantine, em Argel (1968), pousado sobre uma implantação árida à semelhança da pintura metafísica – um procedimento que o arquiteto passaria a aplicar como padrão em seus projetos posteriores.

Algumas diferenças acentuavam-se entre as duas escolas, entretanto, na Escola Paulista o concreto desformado era mantido bruto, via de regra, sem tratamentos ou pinturas; e nos exemplos cariocas era perseguida uma

plasticidade lírica que se distanciava do caráter trágico da primeira. As formas curvas dos edifícios de Niemeyer resultavam com texturas homogêneas, recebendo arremates e pinturas protetoras sobre as superfícies de concreto; o que ficou esboçado a partir de seus edifícios concebidos para Brasília no começo dos anos sessenta, como o Ministério da Justiça (1962) e o Palácio do Itamaraty (1962), nos quais foram eliminadas as placas de mármore que revestiam os palácios anteriores; atitude que culminou em projetos como o Centro Cultural de Le Havre (1972) e as sedes da Editora Mondadori (1968) e Fata-European Group (1974).

Do final dos anos sessenta à entrada da década de 1970, ocorria um momento de apogeu dessa vertente apoiada no concreto armado como solução construtiva e plástica. Ampliavam-se as experiências com a pré-fabricação iniciadas em projetos como a REFAP, despontando o nome de João Filgueiras Lima (1932) – Lelé – através de obras como o Centro Administrativo da Bahia (1973): fragmentos do mítico edifício-viaduto que Le Corbusier esboçara no Rio de Janeiro, em 1929, como provocação estimulada por Cendrars à crítica feita por Luigi Pirandelo aos edifícios altos da cidade, pouco antes. No caso baiano, explicações infundadas tentavam explicar atos de formalismo estrutural, como a solução das plataformas curvilíneas suspensas do projeto de Lelé, apoiadas numa única linha de pilares com vãos de 16,5m, a título de “assumir de fato o ônus de preservação da paisagem” (Filgueiras Lima: 1980, p. 79). A arquitetura brasileira vivia um longo período de isolamento do que ocorria no exterior, como fruto da vaidade acumulada daqueles anos de sucesso e reconhecimento internacional; ao que se somava o excessivo engajamento político provocado pela ditadura, produzindo uma postura xenofóbica. Segawa consegue resumir o arranjo estabelecido:

“Não importava o programa de uso: da casa ao viaduto, da agência bancária ao forno crematório, da escola à torre de garagem, do sofá ao edifício administrativo – era a moda (ou ditadura) das grandes estruturas de concreto, do concreto aparente, dos pilares esculturais, das estruturas protendidas, do exibicionismo estrutural, a competição por vãos livres maiores, dos panos de vidro – [...] Evidências técnicas e formais que simbolizavam uma visão de modernidade, **certa compostura legitimadora de uma arquitetura sem crítica ou críticos** [grifo do autor], num tempo de generalizada desconfiança e perseguição policiaesca, no qual o criticar era uma atitude reprimida ou interpretada como delação política [...] O excesso de trabalho embarçava a autocrítica. Os arquitetos encastelavam-se num isolamento de olímpica autossuficiência ante discussões em curso no mundo” (Segawa: 1998: p. 191).

Na arquitetura porto-alegrense resultaram alguns exemplos significativos da ênfase no concreto aparente como material genérico. Prédios públicos, escolas, agências bancárias, algumas residências e mesmo edifícios de habitação coletiva foram programas nos quais se adotou com mais frequência

a técnica como parte determinante da solução formal; exemplos que em algumas ocasiões aplicavam de modo quase integral os enunciados da Escola Paulista, a qual granjeava o reconhecimento das demais regiões brasileiras à época, ao lado da produção individual e já mítica de Niemeyer. Porém, do mesmo modo que ocorria no País como um todo, formalismos estruturais excessivos comprometiam os resultados da arquitetura local.

A inovação formal passava a ser perseguida através da transformação dos elementos de arquitetura, que, em situações radicais, resultava na deformação irreconhecível dos mesmos; o que ocorria concomitantemente ao gradual abandono de uma disciplina compositiva no projeto. Alguns anos antes, componentes como as gárgulas haviam sido recuperados da tradição por Le Corbusier, a partir das casas Jaoul (1952), sendo criativamente modificados nos trabalhos seguintes de forma contínua. Elementos distintos fundiram-se contrariando regras tradicionais de composição e construção: no campanário e nas demais torres de Ronchamp (1950), paredes e coberturas abobadadas uniram-se em peças únicas, sem apresentar transições (figs. 18 e 19). A crença no concreto como material ideal, plástico e maleável, contribuiu para a liberdade com que se passou a transgredir algumas regras de bom senso e deformar os elementos construtivos.

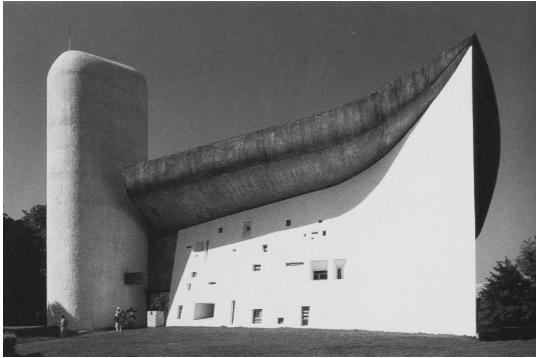
Os edifícios do Centro Administrativo do Estado exemplificam a atitude: na sede da PROCERGS, a cobertura plana do grande cilindro achatado inclina-se na borda, transformando-se em verga sobre as aberturas em ato contínuo; no prédio vertical das Secretarias a parede inclinada funciona parcialmente como cobertura. Estes artifícios, aliados à eliminação de acabamentos e vulnerabilidade do concreto aparente ao clima úmido e com a inconstância térmica do Sul, acabaram por causar transtornos frequentes, como rachaduras, infiltrações, desgaste e outros inconvenientes responsáveis pela rápida deterioração dos prédios e a necessidade de manutenção precoce.

Nesse período também ocorreu um fato contraditório: a ampla utilização de alvenarias convencionais imitando concreto. Paredes e detalhes foram rebocados e pintados com aquelas cores entre o verde e o cinza representativos do concreto aparente. Exemplos respeitáveis como a sede do SENAC, à Rua Coronel Genuíno (1979), incluído por Alberto Xavier e Ivan Mizoguchi em seu livro-catálogo, aplicavam este artifício questionável sob os aspectos éticos valorizados (1987, p. 322-323).

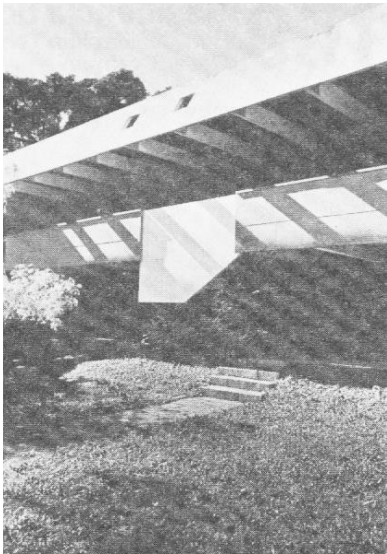
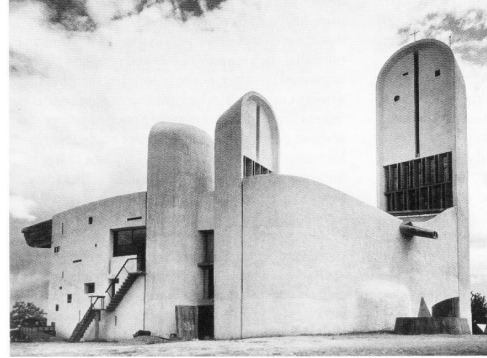
#### (EXERCÍCIOS SOBRE OS ENUNCIADOS DA ESCOLA PAULISTA)

A casa do arquiteto (1972) Selso Manfessoni (1936-1977), na Vila Assunção, integrou o reduzido conjunto de exemplos onde os procedimentos próprios do *brutalismo paulista* foram aplicados de modo quase literal. Não fosse por um detalhe apenas, constituiria um exercício exemplar sobre o modelo de

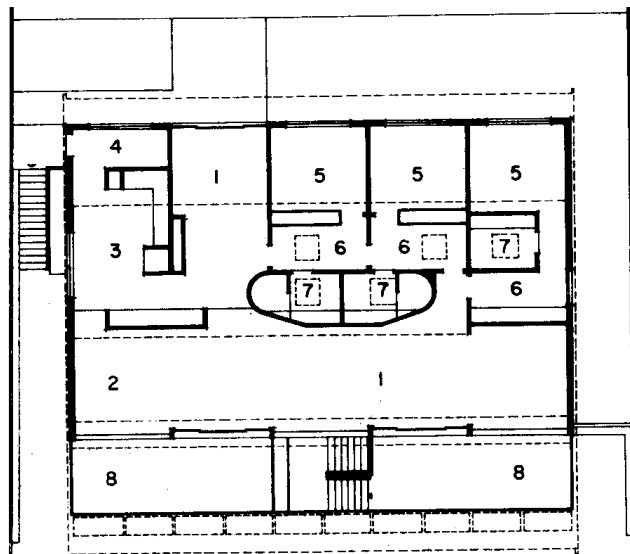
18



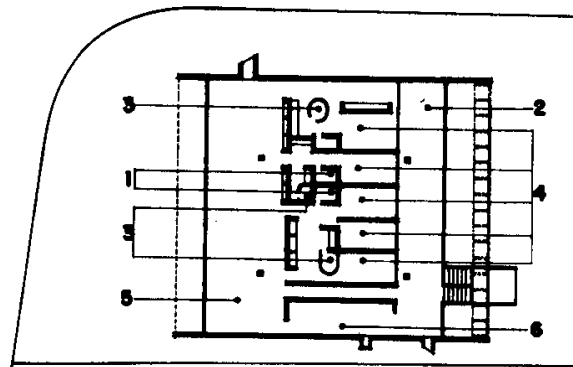
19



20



21



22

Figuras 18 e 19: A capela de Ronchamp (1950), de Le Corbusier, com suas gárgulas e torres com tratamento contínuo de superfícies. Fonte: William Curtis: 1996, p. 418-419.

Figuras 20 e 21: Vista frontal e planta baixa da casa do arquiteto Celso Manfessoni (1972). Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 259.

Figura 22: Planta baixa da casa do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (1964). Fonte: Xavier e Corona: 1983, p. 77.

residências utilizado por Paulo Mendes da Rocha reiteradas vezes à época – o prisma horizontal suspenso sobre quatro ou mais pontos de apoio. Porém, o pavimento em pilotis foi eliminado no exemplo local, contrariando as prescrições das obras às quais se filiava: o volume destinado às funções mais nobres foi suspenso sobre um pavimento semienterrado no active, no qual foi acomodada a garagem e outros compartimentos de serviços. Ocupando toda a extensão frontal do piso superior, uma profunda varanda em balanço coberta do mesmo modo, conseguiu substituir de forma satisfatória o necessário efeito de suspensão do volume platônico; configuração que as casas de Paulo Mendes herdaram da ancestral casa Savoye, em última análise (fig. 20).

A exemplo das casas projetadas pelo arquiteto paulista, o volume suspenso da Casa Manfessoni apresentou o concreto aparente e o vidro como materiais utilizados com exclusividade. Na fachada, uma placa retangular cortada em diagonal rompeu o guarda-corpo maciço da grande varanda, denunciando o segundo lance da escada de ingresso; arranjo similar ao aplicado por Paulo Mendes nas casas gêmeas do Butantã (1964). A platibanda marcante que se projeta inclinada para frente, cumpre a função de quebra-sol da fachada oeste; tal como nas casas gêmeas, arrematou a sequência de vigas perpendiculares da laje nervurada, criando uma fenda “pergolada” entre ela e a varanda.

Na planta baixa prosseguem as citações daquele segmento da Escola Paulista: a clareza do partido resultou da aplicação de um zoneamento típico, dividindo a casa em hemisférios: a sala e a varanda ocuparam a metade frontal, e o restante dos cômodos – três dormitórios, sala íntima e cozinha – foram dispostos em cinco módulos iguais na outra metade. Os dois sanitários agrupados num volume central, adotaram uma configuração de forma alongada com as extremidades curvas; reminiscências daquele biomorfismo corbusiano no qual compartimentos soltos nas plantas-baixas lembravam o contorno de corações e outros órgãos. O acesso aos dormitórios foi solucionado através de antecâmaras com função de vestiários, dentro da estratégia habitual daquela escola de reduzir a segregação interna dos cômodos; havia naquelas obras um discurso implícito de predomínio do coletivo sobre o individual. Fato que resultava no enriquecimento dos espaços interiores através da continuidade espacial atingida. Tanto os sanitários como os vestiários foram iluminados e ventilados através de zenitais do tipo “domus”, artifício utilizado comumente devido à compacidade desse partido adotado; recurso, aliás, que Paulo Mendes utilizara de forma quase descabida nos dormitórios das belas casas gêmeas mencionadas, apesar do difícil obscurecimento dessas aberturas, como forma de compensar a iluminação prejudicada pela profunda varanda exterior (figs. 21 e 22).

No começo dos anos setenta, instituições financeiras paulistas como o Banco Banespa instituíam aquela arquitetura representativa de São Paulo, que estaria presente em Porto Alegre através de filiais algum tempo depois. As formas próprias do discurso contestatário do *brutalismo paulista* passavam a

integrar, de modo acrítico, o *marketing* visual das instituições econômicas. A situação não era diferente em Porto Alegre; algumas agências projetadas por profissionais locais adotariam arranjos e soluções próprias daquela escola.

A Agência Cidade Baixa da Caixa Econômica Federal (1973), da autoria de Jorge Decken Debiagi (1939), foi outro projeto que adotou o enunciado hegemônico do período: a estratégia paulista de priorizar volumes legíveis, porém contingentes aos lotes, através de recursos usuais como as estruturas nervuradas expandidas contra as divisas à semelhança de pérgulas. Um prisma de base quadrada foi definido virtualmente pela projeção de uma marcante platibanda periférica em balanço, e a laje nervurada em dois sentidos que cobriu o edifício, foi apoiada sobre quatro pilares cruciformes de concreto, semelhantes aos desenhados por Mies no projeto para a Bacardi, em Santiago de Cuba (1957). Um volume secundário recessivo ocupou o espaço residual junto às duas divisas, pouco abaixo do gabarito do corpo principal: na lateral voltada para os fundos do ingresso, um setor opaco acomodou os compartimentos de apoio necessários; e, na lateral da fachada frontal, o salão foi ampliado através do volume retraído. O envidraçamento contínuo do prisma apresentou um amplo pé-direito, a partir do artifício que permitiu elevar quase todo piso do pavimento, acomodando uma área semelhante semienterrada. A área de ingresso, pouco acima da cota do passeio, propiciou o acesso aos dois níveis mantendo uma razoável integração espacial (figs. 23 e 24).

Externamente, dois grandes coletores-gárgulas de secção cilíndrica foram posicionados nas laterais, despejando a água recolhida da cobertura um pouco acima da borda das caixas de coleta. Receberam pintura na cor amarela, própria da paleta de cores vibrantes aplicada em alguns elementos acessórios daquela produção; o que tinha como possível finalidade animar as composições, nas quais ocorria o predomínio das tonalidades cinzentas do concreto. A contenção do repertório e sobriedade da composição garantiram a qualidade da proposta.

Debiagi realizaria uma série de outras agências da CEF no período, algumas contidas entre medianeiras de lotes estreitos, como nos exemplos das avenidas Azenha e Protásio Alves; no caso da Agência em Torres, dando continuidade à exploração formal da cobertura sobre quatro pontos de apoio.

Projetada por César Dorfman (1941) e Edenor Buchholz (1938) no mesmo ano, a Agência Moinhos de Vento da Caixa Econômica Federal (1973) também se destaca pela sintonia apresentada com as prescrições formais do período. Nesse caso, porém, não ocorreu a mesma literalidade do exemplo anterior, e os poucos elementos utilizados – lajes nervuradas, reduzidos pontos de apoio e extensas vedações em vidro – receberam uma relativa autonomia de desenho e sintaxe (figs. 25 e 26).

O terreno de esquina, alongado e em declive, condicionou o partido adotado. A organização interior aproximou-se do arranjo utilizado na Agência Cidade Baixa, conduzida pelas características físicas do lote: um saguão mais

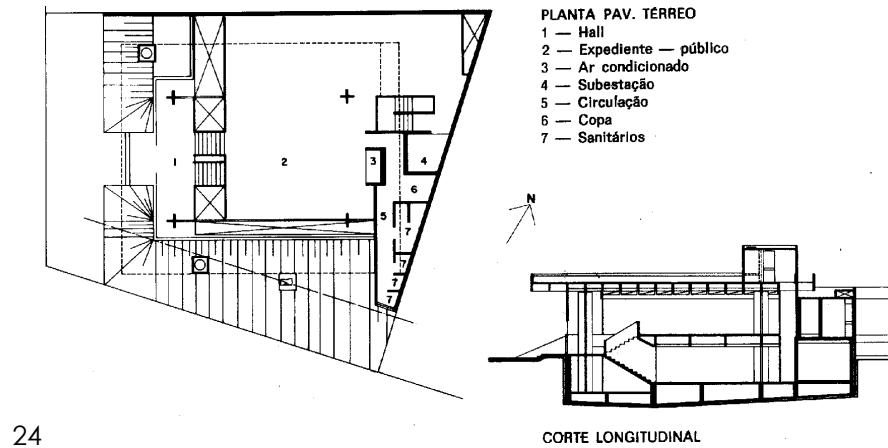
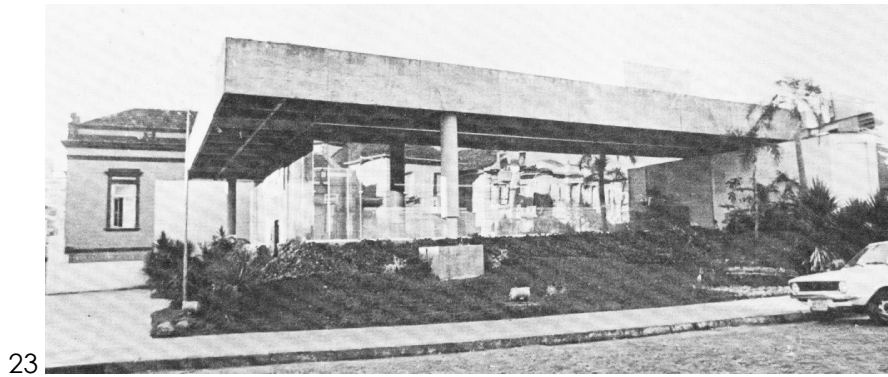


Figura 23: Agência Cidade Baixa da Caixa Econômica Federal (1973), de Jorge Debiagi. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 280.

Figura 24: Planta baixa e corte da CEF Cidade Baixa, demonstrando o partido com dois níveis. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 281.

Figuras 25 e 26: Agência Moinhos de Vento da Caixa Econômica Federal (1973), de César Dorfman e Edenor Buchholz. Fontes: Arquivo César Dorfman e Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 279.



amplo que o vestíbulo do caso anterior descrito possibilitou a distribuição aos dois níveis sobrepostos: o superior pouco acima do nível do ingresso, e o inferior um tanto abaixo, aproveitando o desnível natural. A unidade do volume foi definida pela projeção da cobertura, com sua larga platibanda em balanço sobre o alinhamento, destacada do perímetro coberto através do prolongamento das longas vigas transversais que compuseram a laje nervurada: como na Casa Manfessoni, a platibanda foi proposta como um quebra-sol avançado, detendo os raios solares mais inclinados provenientes de oeste; e permitindo a entrada de luz através do interstício que resultou semelhante à uma pérgula. O perfil do feixe de vigas adquiriu certa suavidade na perspectiva interior, a partir das mísulas curvas nas extremidades, que transmitem a sensação de arco abatido. Uma intervenção recente acabou por desfigurar as características originais do prédio, revestindo a representativa caixa exterior de concreto aparente com placas metálicas do tipo *alucobond*.

#### (O CONCRETO COMO ESTÉTICA DOMÉSTICA: CASAS E EDIFÍCIOS)

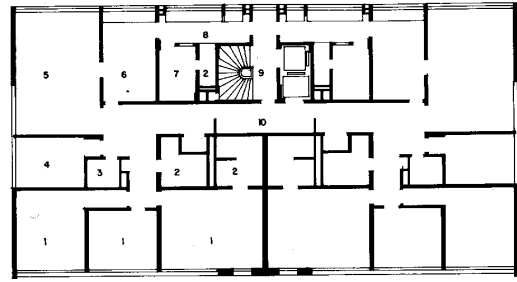
O Edifício Palácio Versailles (1970), da autoria de David Léo Bondar (1935) e Arnaldo Knijnik (1930), constituiu uma das poucas explorações plásticas locais do concreto aparente sobre o tema da habitação coletiva. O bloco univolumétrico sóbrio foi suspenso sobre pilotis composto por pilares-lâminas chanfrados em diagonal, reduzindo a secção junto à base ao modo dos ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), de Artigas e Cascaldi. As duas empenas laterais consolidaram o volume, mantendo a continuidade formal com os pilares exteriores da base; vazadas no centro, demonstram a associação das vigas dos sucessivos pisos às paredes de concreto através de desenhos em baixo-relevo. As duas fachadas longitudinais concentraram as aberturas, sendo resolvidas através de composições mais convencionais: a face noroeste concentrou os dormitórios, cujas persianas proporcionaram o aspecto doméstico; a face oposta abrigou os serviços e áreas sociais, apresentando um predomínio de superfícies envidraçadas e uns poucos elementos divisórios verticais contrapondo-se às barras horizontais dos entrepisos (figs. 27 e 28).

A casa de Jorge Debiagi (1973) ilustra a aplicação doméstica de parte da sintaxe utilizada pelo arquiteto nas agências da CEF. O partido compacto condicionado pelo lote estreito (aproximadamente 9,5m) e declive acentuado – um tanto característico na cidade –, socorreu-se de um átrio interior iluminado de modo zenital e da verticalização para satisfazer o programa. O acesso através de um pavimento intermediário, pouco abaixo do nível do passeio, facilitou o fluxo interior: os dormitórios foram dispostos um nível acima, e a área social no piso abaixo, junto ao pátio posterior. Se a continuidade espacial interior própria da Escola Paulista sofria restrições físicas e socioculturais para ser aplicada, a integração dos diferentes níveis através de átrios verticais iluminados era uma alternativa enriquecedora possível (figs. 29 e 30).

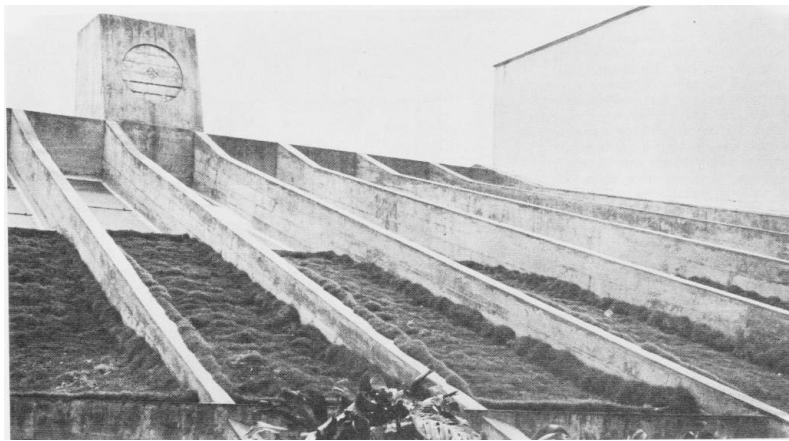
A fachada voltada para o logradouro foi solucionada através de uma



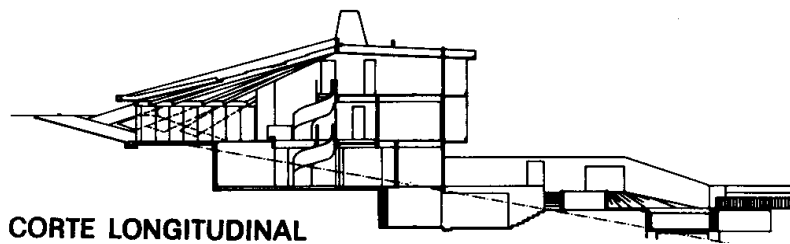
27



28



29



CORTE LONGITUDINAL

30

Figuras 27 e 28: Fachadas e pavimento tipo do Edifício Palácio de Versailles (1970), de David Bondar e Arnaldo Knijnik. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 244-5.  
 Figuras 29 e 30: Fachada frontal e corte longitudinal da casa do arquiteto Jorge Debiagi (1973). Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 284-285.

laje inclinada, partindo da cobertura do pavimento superior até quase atingir o nível do passeio: era próprio daquele momento a criação de soluções específicas, equacionando a necessidade física e o recurso técnico disponível. Dividida externamente em sete módulos longitudinais através de vigas invertidas, a laje foi coberta parcialmente com grama, originando um saguão interior de teto inclinado destinado ao ingresso e garagem conjuntamente; ambiente que se integrou ao átrio, permitindo a exploração escultórica dos guarda-corpos curvos da escada que integrou os diferentes pavimentos. A fachada posterior, privilegiada pela vista do Guaíba, foi resolvida de forma mais convencional, sobrepondo as plantas-baixas e concentrando as aberturas dos demais compartimentos do programa.

#### (O CENTRO ADMINISTRATIVO DO ESTADO)

O Centro Administrativo do Estado (1972) teve a autoria de Charles René Hugaud (1922-2003), Leopoldo Constanzo (1927), Luís Carlos Machi da Silva (1947) e Ivânio Fontoura (1929-1981). Consistiu num dos maiores trabalhos em dimensões materiais da cidade no período, característico do “milagre”, tornando-se também representativo de um tipo habitual de abordagem do projeto praticada naquele momento.

Implantado sobre uma área da Praia de Belas conquistada do Guaíba, o Centro Administrativo foi concebido como um espaço do tipo superquadra; uma gleba quase retangular com aproximadamente dezessete hectares, segregada da cidade entre vias rápidas. No leste voltou-se parcialmente para a Avenida Borges de Medeiros, sua única interface com o tecido urbano tradicional da cidade; contato que foi um tanto prejudicado pelo grande bloco preexistente do DAER e pela própria distância dos alinhamentos imposta aos edifícios, concentrados no núcleo do terreno. Ao sul dividiu-se de forma impermeável com a Avenida Edvaldo Pereira Paiva, onde foram acomodados posteriormente outros prédios públicos como o Tribunal de Justiça. No oeste entestou com a Avenida Augusto de Carvalho, a qual tornou-se o divisor físico com o Parque da Harmonia; face por onde foi definido o principal ingresso aos grandes e áridos estacionamentos surgidos com as modificações da proposta original, os quais contribuíram para isolar ainda mais o conjunto edificado do contexto urbano. E ao norte alinhou-se com a Avenida Loureiro da Silva e o contorno curvo do viaduto Açorianos, com suas características de parque; extremidade na qual foi posicionado o Centro de Processamento de Dados do Estado – PROCERGS –, edifício que foi o único a esboçar uma aproximação das vias públicas, por conta de sua autonomia em relação ao conjunto (fig. 31).

A versão original da proposta buscou atender o programa através da definição de três grandes edifícios acoplados, além do Centro de Processamento de Dados contíguo: os blocos verticais paralelos, destinados às Secretarias; a Plataforma Central acumulando funções de estacionamento, ingresso e atendimento ao público; e o Palácio dos Despachos do Governador, não construído. Excluído o Centro de Processamento, aos demais se impôs uma composição linear, sobre um eixo organizador: dispostos nas extremidades,

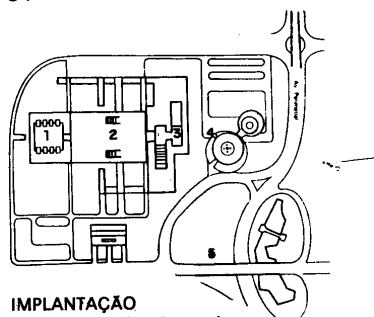
Palácio e Secretarias seriam unidos pela grande Plataforma (figs. 32 e 33). O arranjo traduzia um esforço no sentido de ressarcir unidade ao conjunto, além da aplicação integral do concreto aparente comum a todos os edifícios – item que apenas cumpria uma prescrição quase universalizada daquele momento. Afinal, o acentuado contraste resultante entre eles era decorrente da autonomia da concepção formal e sintática perseguida – o que incluía arranjos espaciais, soluções estruturais e padrões de fachadas e aberturas utilizados –, ao que se somava o abandono de estratégias de implantação que tentassem estabelecer relações físicas entre os edifícios, fossem elas impostas pelos limites geométricos de um tecido preexistente, ou pelas relações de proximidade (topológicas) passíveis de serem estabelecidas num contexto do tipo *tabula rasa*.

Outro revés que o exercício da arquitetura daquele momento sofria, era uma acentuada perda de parâmetros hierárquicos básicos, prejudicando a organização lógica dos edifícios. Era plausível que fossem evitadas obviedades como as composições centrípetas em torno de um ingresso ou eixo de simetria; entretanto, não era sensato pulverizar os elementos mínimos que permitiam a articulação dos edifícios ao contexto e sua própria legibilidade pelos usuários.

O Centro de Processamento de Dados constituiu um projeto à parte, como foi ressaltado, tendo a autoria de Cairo Albuquerque da Silva (1945). Todo o apelo dessa proposta parece consistir na autonomia da forma cilíndrica adotada e na neutralidade do tratamento indiferenciado da fachada única; o que proporcionou como efeito uma perspectiva idêntica sob os diferentes ângulos (fig. 34). O volume principal com dois pavimentos foi assentado sobre o térreo, escondido parcialmente pelo talude ajardinado: a interrupção deste junto ao pátio de ingresso expôs a entrada do edifício – um subterfúgio utilizado para fugir da sintaxe convencional, que atingia os resultados desejados. O efeito de suspensão foi explorado através do balanço que se projetou sobre o talude. Os brises perpendiculares à fachada curva foram interrompidos entre os dois pisos, acentuando a leveza das peças delgadas; compartimentaram os dois rasgos horizontais periféricos em módulos idênticos de proporção vertical. A cobertura do edifício adotou uma superfície lisa dobrada de forma contínua, ignorando o hábito precavido do recolhimento de águas. Formas cilíndricas, balanços e brises verticais de concreto compuseram o conjunto sucinto de elementos utilizados, extraído de uma sintaxe de domínio comum à época, frequente nos programas institucionais das mais diferentes regiões brasileiras.

O grande edifício vertical das Secretarias de Estado teve sua forma definida através da associação em suástica de dois blocos laminares, compartilhando como “siameses” o mesmo sistema de circulação vertical. A ânsia pelo original resultou no perfil curvo questionável do edifício, obtido através da secção variável decrescente dos sucessivos pavimentos-tipo; solução que lhe custou a alcunha de “tobogã”. A forma tentou ser justificada através dos

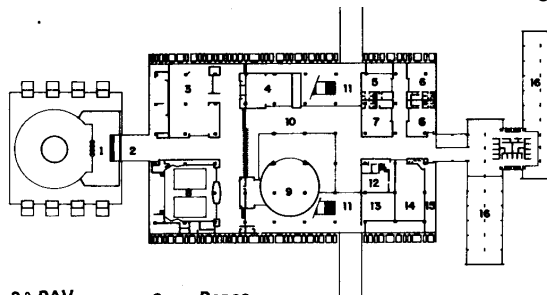
31

**IMPLANTAÇÃO**

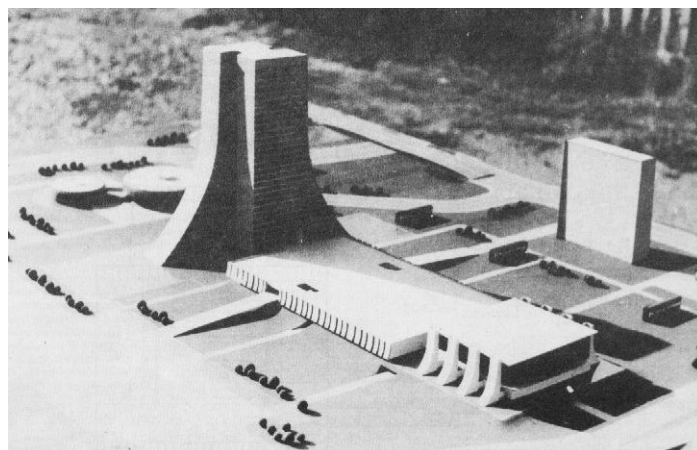
- 1 — Palácio dos Despachos
- 2 — Plataforma Central
- 3 — Bloco das Secretarias
- 4 — Processamento de Dados
- 5 — Parque dos Açorianos

0 40 100

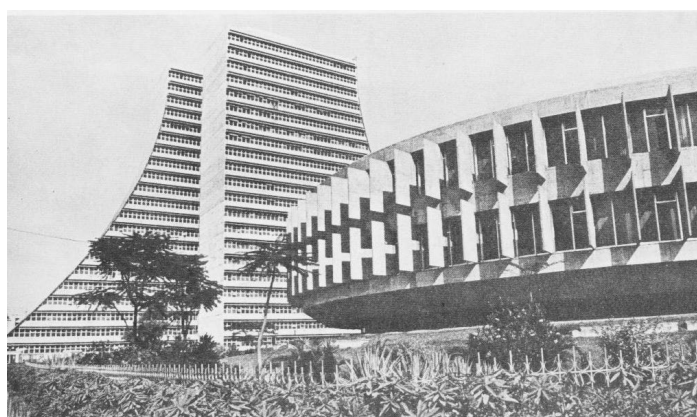
32

**PLANTA 3.º PAV.**

- |                    |                     |                      |
|--------------------|---------------------|----------------------|
| 1 — Vestíbulo      | 6 — Banco           | 12 — Correios        |
| 2 — Acesso Palácio | 7 — Microfilme      | 13 — Telefônica      |
| 3 — Restaurante    | 8 — Auditório       | 14 — Ar condicionado |
| 4 — Exposições     | 9 — Informações     | 15 — Comandos        |
| 5 — Farmácia       | 10 — Hall           | 16 — Salão           |
|                    | 11 — Acesso terraço |                      |



33



34

Figuras 31 e 32: Implantação do conjunto e planta baixa do terceiro pavimento (nível da Plataforma de Atendimento ao Público), demonstrando a organização axial dos três edifícios acoplados. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 267.

Figura 33: Maquete da proposta original do Centro Administrativo (1972). Fonte: Revista Projeto nº50, abril de 1983.

Figura 34: Versão final do Centro Administrativo, com o número de pavimentos reduzido para 22. Em primeiro plano, a sede da PROCERGS, com o padrão indiferenciado circular. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 267.

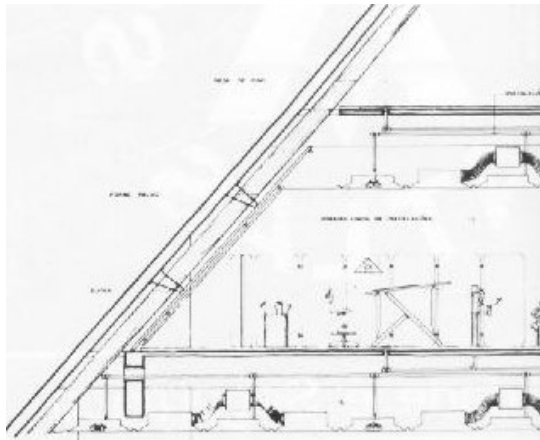
tamanhos variados das lajes oferecidas, o que proporcionaria a flexibilidade necessária para acomodar grupos de funcionários de diferentes tamanhos (fig. 35). As duas grandes paredes em curva ascendente (que se confundem com coberturas nos pisos mais baixos) resultaram num elemento de manutenção frequente: a exposição do concreto às intempéries, associado ao afloramento de suas ferragens, produziram uma deterioração constante das empenas e a necessidade de sucessivos reparos. Problemas comuns acarretados aos edifícios com essa orientação, empenhados em transgredir os limites viáveis da fusão e deformação dos elementos de arquitetura.

A altura prevista inicialmente foi reduzida de 32 para 21 pavimentos, suprimindo-se o trecho posterior à curvatura, onde as empenas cegas retomariam a posição vertical. Os dois blocos-placa receberiam aberturas rasgadas no sentido longitudinal, um engenhoso sistema de janelas ocupando todo o pé-direito útil dos pavimentos: o amplo setor sobre o forro rebaixado abrigaria vigas, dutos de ar-condicionado e instalações, sendo arrematado por caixas de concreto exteriores correspondentes, destinadas à passagem de dutos e proteção solar da fachada voltada para norte (fig. 36). O projeto realizado modificou parcialmente a fachada proposta, ampliando as faixas opacas através de lâminas de concreto horizontais paralelas às caixas. No topo do edifício cortado foi posicionado o heliporto da proposta original.

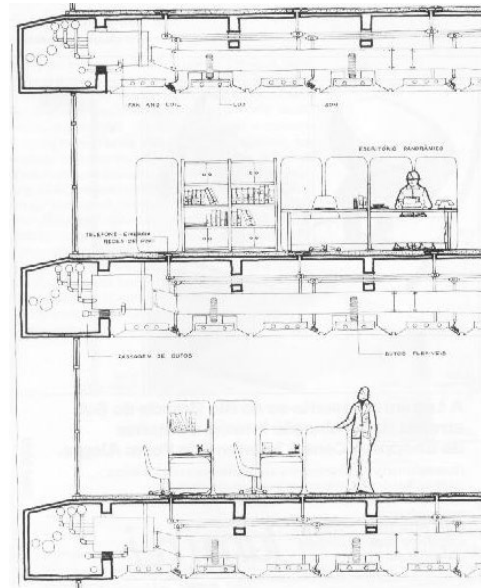
O ingresso à torre estava previsto através da Plataforma Central, que atuaria como um grande saguão; uma solução que já se demonstrava questionável: para acessar às Secretarias, funcionários deveriam ascender dois níveis através de uma rampa monumental, e ainda percorrer parte da Plataforma. Este foi um dos aspectos mais prejudicados pelas alterações do projeto: o ingresso à torre passou a ocorrer através de desajeitadas rampas, inoportunamente posicionadas na articulação com o grande bloco contíguo.

A Plataforma de Atendimento ao Público manteve-se inacabada, tendo sua proposta original profundamente modificada: os usos foram alterados e diversos elementos suprimidos, como as rampas, painéis curvos da fachada e taludes. Dos três pavimentos existentes, os dois inferiores seriam destinados ao estacionamento de veículos (800 vagas). O corte transversal demonstra que um talude periférico estava previsto, visando esconder os estacionamentos e dando continuidade à curvatura ascendente dos grandes painéis sobre as fachadas, como tentativa de amenizar o impacto do volume (fig. 37). A cobertura de dimensões monumentais (150x90m) seria destinada a uma inusual praça cívica suspensa e desarticulada de qualquer contingência, a despeito de toda a superfície circundante.

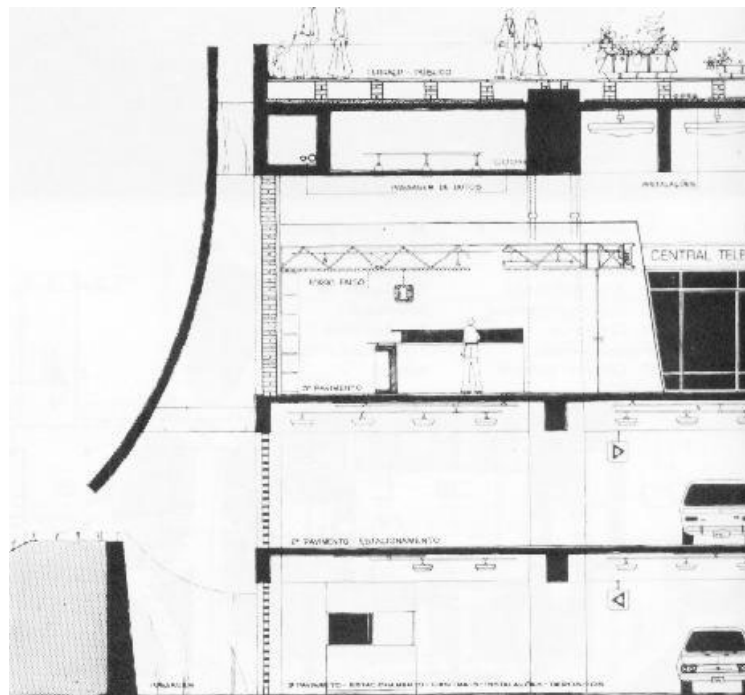
O Palácio dos Despachos do Governador, suprimido, resultaria num edifício carregado de caráter representativo, como pode-se deduzir facilmente através do projeto e da maquete do conjunto. O volume unitário de seis pavimentos, elevado do solo à imagem de seus precedentes brasilienses,



35



36



37

Figura 35: Corte em detalhe das torres paralelas do Centro Administrativo, demonstrando o sistema de "balcões" elevados para passagem de dutos. Fonte: Revista *Projeto* n.50, abril de 1983, p. 86.

Figura 36: Corte em detalhe das torres no sentido perpendicular, expondo o complicado arranjo da parede-cobertura inclinada, variando a secção dos pavimentos. Fonte: Revista *Projeto* n.50, abril de 1983, p. 86.

Figura 37: Corte em detalhe da Plataforma de Atendimento ao Público, com seus dois pavimentos de estacionamentos "amenizados" pelas placas curvas sobrepostas. Fonte: Revista *Projeto* n.50, abril de 1983, p. 84.

destinaria a base retraída às funções de apoio como estacionamentos e segurança; a Casa Militar foi prevista no segundo piso; o vestíbulo principal conectado à grande Plataforma, no terceiro; as subchefias da Casa Civil no quarto; a Chefia da Casa Civil, o Gabinete de Imprensa e a Sala de Despachos do Governador no quinto; e no sexto pavimento, a Biblioteca, salas e terraços.

O mesmo tema da curva ascendente também se fez presente nas laterais do Palácio. A composição lembra imediatamente o Palácio do Planalto, de Niemeyer: do mesmo modo que as colunas líricas deste suspendem o volume e apoiam a cobertura plana, quatro pares de deselegantes elementos megaestruturais em curva ascendente seriam dispostos de cada lado, fingindo suportar os dois planos que envolvem o corpo suspenso do Palácio; tais elementos extrapolariam amplamente a escala própria de uma estrutura, tornando-se igualmente impróprios para o aproveitamento de seu espaço interior, a exemplo dos “espaços serventes” próprios de Kahn. Em mais um momento se expunha a perda de um domínio compositivo lógico, compatível com a sintaxe alternativa proposta.

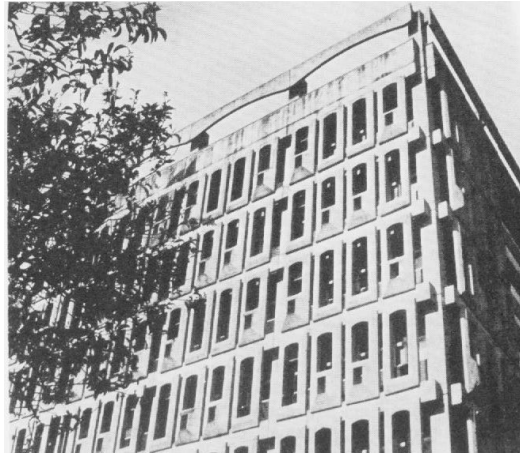
#### (OS PREMOLDADOS E O CAMPUS DO VALE DA UFRGS)

A aplicação de elementos pré-moldados foi outra alternativa que valorizou o uso do concreto aparente na arquitetura daquele momento. Contribuiu para configurar o leque de possibilidades próprio do pluralismo de expressões artísticas, intelectuais e ideológicas do período que se inaugurava.

Uma experimentação crescente com pré-moldados foi desenvolvida no momento, pautando de forma modular mais rigorosa as plantas baixas e volumes; e sobrepondo composições geométricas porosas às fachadas, de modo a produzir proteção solar e definição formal simultaneamente. O edifício-sede das Juntas do Tribunal Regional do Trabalho (1974), de Emil Bered e equipe, foi um exemplo dessa prática desenvolvida: as fachadas leste e oeste foram devidamente protegidas pelo anteparo de elementos pré-moldados vazados, cuja confecção em concreto celular seguiu um desenho exclusivo para a ocasião (fig. 38); e as plantas baixas denotaram a modularidade da estrutura e das lajes standardizadas.

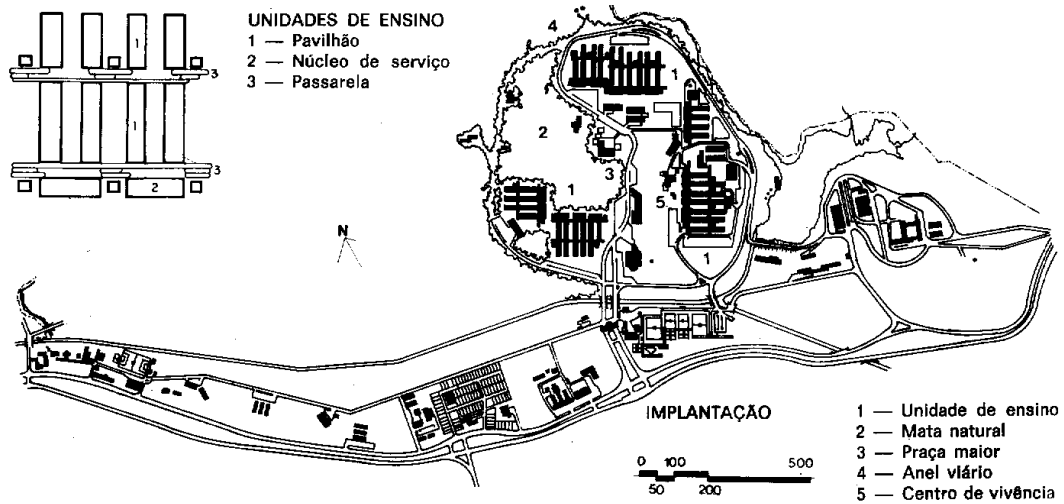
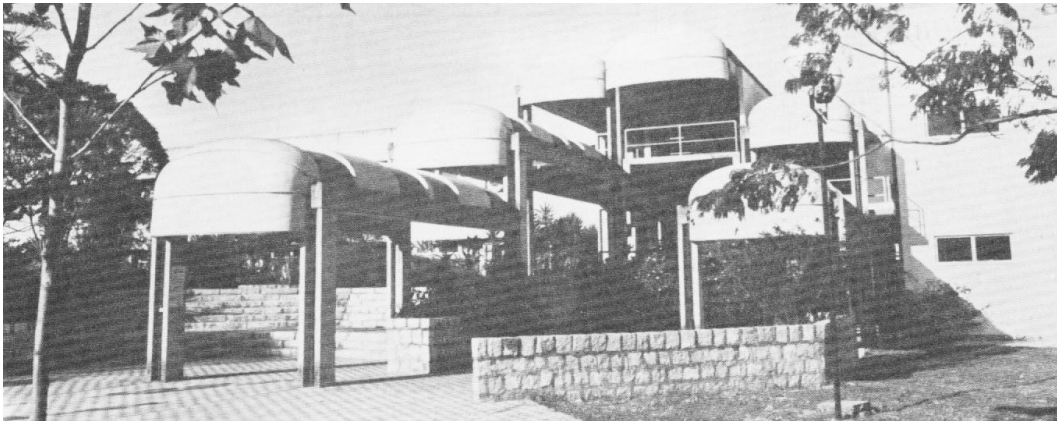
A obra de maior destaque deste segmento, pela sua dimensão, seria o Campus do Vale da UFRGS (1975), de Cyrillo Severo Crestani (1934) e equipe, um projeto com resquícios da ousadia empreendedora própria do “milagre”. O projeto foi concebido abaixo da nova estrutura de organização da Universidade, resultante da Reforma do Ensino implantada naquele momento. O programa adotaria a compartimentação departamental da Universidade como determinante, a qual reduzia a importância dos cursos como Unidades e a respectiva representatividade das mesmas: todos os cursos usufruiriam dos mesmos espaços indiferenciados; um novo arranjo que vislumbrava a possibilidade de otimização de equipamentos como laboratórios e salas de aula. A tecnologia empregada seria outro fator primordial na elaboração do projeto, privilegiando rapidez de execução e custos como forma





38

39



40

Figura 38: Edifício-sede das Juntas do Tribunal Regional do Trabalho (1974), de Emil Bered e equipe. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 287.

Figura 39: Detalhe do Campus do Vale da UFRGS (1975), com as coberturas pré-moldadas em abóbadas ressaltando as passarelas de circulação. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 292.

Figura 40: Implantação geral do Campus do Vale e detalhe das "unidades de ensino". Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 293.

de viabilizar a construção num período previsto de cinco anos – a verba necessária se afirmava disponível naquele momento. A concepção resultou do acentuamento destes dois fatores, associados à decisão de implantar o conjunto sobre um platô natural em meio à mata do Campus.<sup>4</sup>

O projeto foi concebido a partir de um conjunto reduzido de componentes universais: pavilhões padronizados, passarelas elevadas, núcleos sanitários e blocos de apoio. Criou-se um sistema elementar de organização, dispondo os pavilhões de dois pavimentos com circulação central em feixes paralelos, interceptados por passarelas suspensas perpendiculares; o que impôs um sistema de deslocamentos sobre uma malha cartesiana. Blocos destinados aos serviços de apoio foram posicionados paralelamente às passarelas exteriores; seguindo uma estratégia semelhante, escadas e núcleos sanitários foram posicionados ao longo das passarelas, com um conjunto correspondente a cada dois pavilhões (figs. 39 e 40).

Os novos edifícios do campus foram dispostos sobre a área de formato circular. Um anel viário foi definido em torno do sítio elevado, posicionando os diferentes feixes de pavilhões perpendicularmente à avenida de contorno: o contato entre ambos ocorreu através dos bolsões de estacionamento, repetindo-se a falácia da segregação dos veículos. A informalidade da implantação não conseguiu disfarçar a organização cartesiana que regeu todos os edifícios sobre o platô. Não fosse essa disposição dos blocos dentro de uma malha cartesiana abstrata, se poderia afirmar que o arranjo fora totalmente casual.

A dispersão do conjunto foi o fator do qual o Campus mais se ressentiu. O critério de organização dos edifícios ignorou solenemente as relações entre os mesmos, despreocupando-se com a criação de espaços exteriores de caráter urbano, aprazíveis ao convívio e deslocamento do público; e abolindo as hierarquias capazes de transmitir conteúdos semânticos e a própria leitura dos espaços pelos usuários do campus. Como um fluxograma abstrato, o projeto tomou o fator acessibilidade como critério principal, acomodando no espaço físico disponível os módulos organizados. Não há menção de Reitoria ou outros edifícios referenciais: os espaços resultantes são anônimos e desorientadores.

## RESÍDUOS INTERNACIONALIZADOS HÍBRIDOS

À entrada dos anos setenta, aquela vertente identificada com o chamado Estilo Internacional ainda demonstrava desdobramentos atualizados, enveredando por soluções mais sintéticas e menos compromissadas com aqueles apelos nacionalistas e nativos tidos como essenciais numa arquitetura moderna brasileira legítima. Envidraçamentos extensos, quando não dominantes, a presença de materiais leves industrializados, síntese e neutralidade nas composições, entre outros aspectos, eram os predicados próprios daquela produção; que também não recusava elementos identificados com a tradição heroica da arquitetura moderna brasileira, como os azulejos –

---

<sup>4</sup> Segundo o depoimento de Cyrillo Crestani ao autor em 01/10/2003.

devidamente reformulados com desenhos geométricos, a partir da influência concretista – e os revestimentos em madeira, pedras e outros materiais tácteis próprios da identificação sensual brasileira. No quesito compositivo prevaleceu a influência derivada de Mies: univolumetrias, linhas verticais acentuando o sentido dominante da composição e abandono da tripartição – base, corpo e ático – própria da herança corbusiana.

No momento que findavam os anos sessenta, David Liebeskind voltava a marcar presença na arquitetura da cidade, estimulando a adoção de uma linguagem corporativa: o Edifício Crefisul (que logo depois tornou-se sede do Banco Badesul), à Avenida Sete de Setembro, era mais uma concepção de sua lavra que continha resíduos de um enunciado *construtivo* a-histórico, também identificado com o suposto “estilo internacional”. A aplicação do granito negro sobre a fachada, os vidros escuros utilizados de modo extenso em contraste com o alumínio claro da caixilharia verticalizada, proporcionaram ao edifício sobriedade e distinção.

A composição volumétrica explorou a associação da base horizontal ao corpo vertical do pavimento-tipo, procedendo a transição corretamente através de um pavimento diferenciado, o qual exibiu os grossos pilares à reminiscência de um pavimento em pilotis. O prisma suspenso do pavimento-tipo apresentou o habitual arremate abrupto do ático, de modo indiferenciado; solução que resultou prejudicada pela inclusão de um pavimento de cobertura recuado. Para o autor do conhecido Conjunto Nacional (1957) à Avenida Paulista, no entanto, não era suficiente aplicar à risca a fórmula restritiva do “estilo internacional”. Entre outras permissões, o volume diferenciado da circulação vertical seria ampliado com outras funções, interceptando a caixa de vidro e criando um contraponto ao conjunto em densidade e altura (fig. 41). À frente do edifício destacava-se uma escultura da série “Asteróides”, de Bruno Giorgi, seguindo a iniciativa usualmente aplicada nos edifícios empresariais do período, proveniente do desejo de integração da arte à arquitetura moderna inaugurado no MESP; ocasião na qual, diga-se, uma obra do mesmo escultor se fez presente.

O edifício residencial Helvécia (1970), da autoria de Antônio de Pádua Hagel (1942), constituiu um bom exemplo deste encaminhamento formal no período, tido como “comercial” pelos defensores de uma modernidade brasileira genuína. O partido adotou uma barra de proporção horizontal sobre pilotis, repousada na plataforma que cobriu o subsolo corrigindo o declive do lote. A base do edifício, composta pelo subsolo e pavimento em pilotis (posteriormente sacrificado pelo envidraçamento), foi destinada à sede da antiga Sociedade Suíça estabelecida no local, substituindo o velho chalé de madeira original. O bloco simétrico recebeu duas inflexões nas extremidades, fruto da pressão exercida pelos recuos das divisas: uma linha oblíqua atingia um segmento do edifício, e a solução compositiva adotada pelo autor foi rebatê-la (ao modo do prisma da Casa do Brasil em Paris, em 1957), garantindo a autonomia do volume como sólido ideal platônico, negando-se a assumir sua

contingência física local.

O tratamento das fachadas aplicou sem pudores influências de distintas cepas, persistindo alguma substância reciclada daquela tradição iniciada em Le Corbusier, como as empenas laterais cegas – agora apenas planos sem a continuidade do tipo “caixa” – formando dois painéis opostos de placas de concreto com estampas geométricas em relevo. Estimulado pelo Plano Diretor vigente, o próprio pilotis proveniente dos “cinco pontos” foi aplicado, tendo sua finalidade original desvirtuada pelo fechamento. Cabe ainda ser destacada a presença de uma azulejaria de padrão idêntico aos painéis em relevo, na fachada voltada para o ingresso (de característica interior), revestindo a zona de serviços do apartamento; o que em última análise provinha da “bênção corbusiana” por ocasião do projeto do Ministério. Entre outros possíveis elementos de menor relevância (figs. 42 e 43)

O ingresso ocorreu no piso acima do pavimento em pilotis, no primeiro pavimento-tipo, sendo solucionado através de um singelo volume perpendicular ao bloco, ampliando a área adjacente à circulação vertical. Na composição formal destaca-se a continuidade vertical transmitida pelos brises contínuos (pré-moldados), frisando os setores junto aos dormitórios; brises que foram interrompidos um pouco antes do peitoril da cobertura: o corpo do edifício já não era um segmento cortado tão bruscamente, ao modo das composições miesianas (fig. 44).

O Edifício-sede da IBM (1971), de João Carlos Paiva e Paulo Roberto Almeida (1948), é outro exemplo identificado com as influências provenientes de Mies e daquelas vertentes convergentes, designadas genericamente como “estilo internacional”, a partir do conceito compositivo aplicado: a neutralidade e verticalização da composição, e a indiferenciação do segmento que compôs o corpo do prédio, sem indicação da base e da terminação. No entanto, a tecnologia construtiva e os materiais utilizados mostraram-se dissonantes das soluções próprias daquelas produções.

Neste caso, o acentuamento das características “internacionalizadas” foi alcançado através de imprevistos na trajetória do projeto, como depreende-se do relato de Paulo Almeida.<sup>5</sup> A ideia que norteou a concepção estava voltada para a pré-fabricação de componentes das fachadas em concreto leve, solução que constituía uma tônica à época, como foi exposto: um segmento de edifícios aplicava a pré-fabricação no País, e muitos deles exploravam módulos pré-moldados componíveis para definir suas fachadas, como o Edifício-sede da Ericsson do Brasil (1968) projetado por Charles Bosworth, e o Edifício-sede da CBPO (1968) da autoria de Sidônio Porto e Rocha Diniz, ambos em São Paulo.<sup>6</sup> A composição verticalizada da IBM, com aberturas rasgadas à reminiscência de edifícios como o World Trade Center (1969) de Minoru Yamasaki, foi obtida através da aplicação de componentes pré-moldados. A decisão inicial previa

<sup>5</sup> Em depoimento ao autor em 30/04/2003.

<sup>6</sup> Estes dois projetos podem ser examinados em Xavier e Corona: 1983, p. 115 e 116.

41



43



42



44

Figura 41: Edifício Crefisul (c.1969), de David Libeskind, que posteriormente tornou-se a sede do Banco Badesul. Fonte: autor.

Figura 42: Edifício Helvécia (1970), de Antônio de Pádua Hagel. Fonte: autor.

Figura 43: Detalhe da fachada posterior e do painel lateral do Helvécia, com a composição em placas de concreto de gosto concretista. Fonte: autor

Figura 44: Detalhe da fachada, composta pelas janelas horizontais segmentadas pelas lâminas verticais pré-moldadas, sobre os peitoris de mármore branco e placas de vidro verde-azulado, cuja coloração anima o conjunto. Fonte: autor.

deixar o concreto aparente, de acordo com a prática institucionalizada em grande parte da arquitetura brasileira daquele período. O que, entretanto, não ocorreu.

A sobriedade da proposta resultou da adoção de um corpo de padrão indiferenciado contínuo, suspenso sobre pilares junto ao perímetro de uma base recuada. Três das quatro fachadas utilizaram a composição com faixas verticais contínuas, intercalando janelas e alvenarias executadas com painéis pré-moldados de concreto leve. Os envidraçamentos verticais contínuos mimetizaram-se ao monocromatismo dominante da composição, apresentando na versão final a pintura na cor preta; configuração formal modificada recentemente através da alteração da cor original. A fachada posterior acomodou os equipamentos de ar condicionado central, sanitários, escada e elevadores, liberando o espaço restante do pavimento-tipo com apenas dois pontos de apoio ao centro (fig. 45). A concentração destas funções foi explicitada através do tratamento diferenciado do setor, que a composição acentuou através do volume transpondo o gabarito do pavimento tipo (com casas de máquinas, reservatórios e terraço para torres de resfriamento).

A necessidade de flexibilidade do programa foi satisfeita através da aplicação de um rigoroso sistema modular (1,25m) sobre a planta livre dos pavimentos tipo: iluminação, ar condicionado, pontos elétricos e demais necessidades foram distribuídos de maneira uniforme sobre a malha divisível. O volume lateral externo, destinado à uma nova escada de incêndio, foi construído posteriormente.

Além de exemplos elaborados, um surto de edifícios comerciais com fachadas envidraçadas atingiria a cidade, a partir do final dos anos sessenta. Grossos montantes verticais de alumínio e vidros escuros seriam aplicados como solução corrente, constituindo uma caricatura do “estilo Internacional” corporativo (fig. 46).

## DIVERSIDADE COMO DISPERSÃO

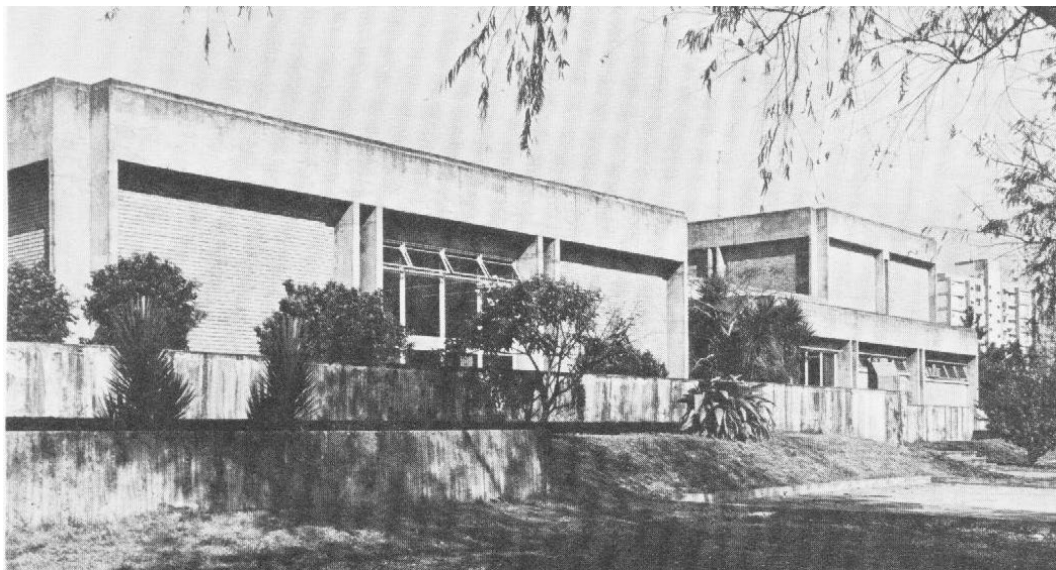
Ao longo dos anos setenta, a produção local compunha um mosaico de manifestações diversificadas. Persistiam as fachadas envidraçadas anódinas, enquanto a adoção de outros materiais enriquecia o vocabulário local. O tijolo aparente passava a ser utilizado de forma crescente e a granilha lavada – popularmente conhecida como “fulgê” – era introduzida numa prática corrente. Materiais que refletiam a estratégia gradual de revalorização das superfícies vedadas e a própria aceitação da aparência estereotômica como recursos formais, em detrimento da importância da estrutura à mostra, da leveza tectônica inerente à arquitetura moderna.

Projetos como o Centro Municipal de Cultura (1976), de Edgar Sirângelo do Valle (1935), mantinham a estrutura valorizada, como reflexo da formação complementar do autor em Chicago (1962-65), no Instituto de Tecnologia de Illinois; escola dirigida por Mies, à época, na qual Ludwig Hilberseimer auxiliava-o no ensino de projeto. Na ocasião do Centro de Cultura, Edgar aplicaria um

45



46



47

Figura 45: Edifício-sede da IBM (1971), de João Carlos Paiva da Silva e Paulo Roberto Almeida. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 252.

Figura 46: Edifício Banco Cidade de São Paulo (c.1970), mais tarde Banco Cidade. Fonte: autor.

Figura 47: Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre (1976), de Edgar do Valle. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 304.

sistema de pilares duplos de concreto, com perfil em "U", que assumiam a forma das cantoneiras invertidas nos vértices, à reminiscência da solução aplicada no Seagram e outros edifícios miesianos. Pilares salientes ao plano das vedações, que foram unificados à uma platibanda alinhada pela superfície externa dos mesmos; resultando uma arquitetura sem heroísmos, que manteve uma disciplina compositiva clara, fornecendo fácil legibilidade ao edifício (fig. 47).

A planta-baixa foi organizada a partir de uma malha modular cartesiana de pontos de apoio. Biblioteca Pública, Teatro Renascença, Ateliê Livre e Sala Álvaro Moreira constituíram as quatro funções principais, dispostas em quadrantes em torno de um saguão que ocupou o interstício central de modo fluido, mas não casual. O pódio aplicado nos edifícios de Mies a partir do Seagram Building também está presente, reinterpretado de modo mais informal, elevando o ingresso como forma de valorizá-lo. Alvenarias cuidadas de tijolos cerâmicos aparentes complementaram a composição, preenchendo os intercolúnios sem aberturas e peitoris. O tijolo foi aplicado sem as "paginações" excessivas que se tornariam comuns a partir daquele momento. A estrutura em concreto aparente da configuração original foi alterada recentemente através do uso da cor, prejudicando de forma severa as qualidades plásticas do edifício.

O Edifício Politécnico (1978), de Cláudio Araújo, foi outro trabalho destacável do período, por conta da síntese e correção compositiva apresentadas. A solução univolumétrica com três pavimentos-tipo foi suspensa sobre pilotis térreo com portaria e estacionamentos, apresentando fachadas estratificadas por estreitas janelas contínuas periféricas, alternadas com planos opacos dominantes. As alvenarias foram revestidas com aquela alternativa usual a partir dos anos setenta, a granilha lavada na cor cinza, acentuando uma materialidade predominante como dissidência aos postulados modernos históricos (fig. 48).

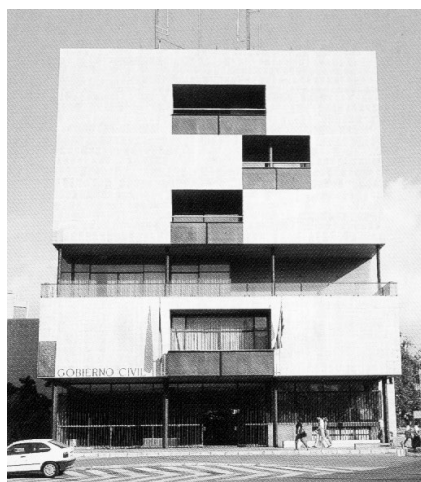
O arranjo interior dispôs dois conjuntos comerciais por pavimento, concentrando os demais elementos numa faixa central: elevadores, escada, hall, sanitários e copas privativas. Dez pilares de secção circular foram dispostos perifericamente; com o auxílio da faixa central diferenciada, evitaram pontos de apoio no interior das salas amplas. Ainda merece ser ressaltada uma aproximação formal da obra com a solução da Sede do Gobierno Civil de Tarragona (1954), de Alejandro de la Sota, a partir da utilização de semelhantes "sismos" nos planos de fachada e da solução dos pilares de secção circular destacados junto à periferia do prédio (fig. 49).

Estes exemplos descritos constituíram casos escassos de um comedimento desejável, demonstrando respeito às disciplinas compositiva e construtiva, num momento em que grande parte da arquitetura praticada apresentava inquietações formais exacerbadas. Divergindo desse comportamento, vários exemplos do período derivaram para uma pesquisa assistemática, apoiando-se no virtuosismo dos arranjos e excessiva autonomia





48



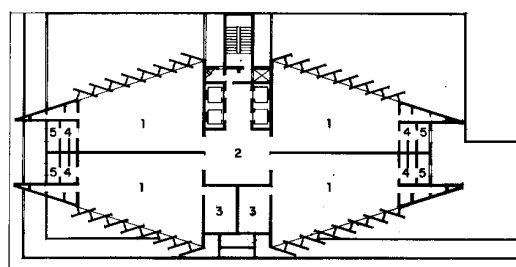
49



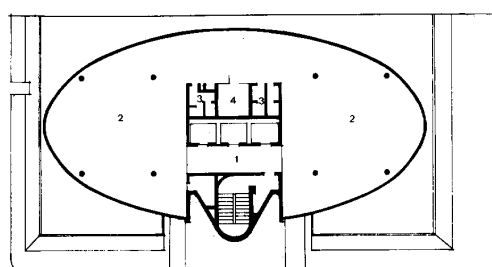
50



52



51



53

Figura 48: O edifício Politécnico (1978), de Cláudio Araújo. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 314.

Figura 49: Sede do Gobierno Civil de Tarragona (1954), de Alejandro de la Sota. Fonte: William Curtis: 1996, p. 487.

Figuras 50 e 51: Pavimento tipo e fachada do edifício Comendador Thadeu Nedeff (1975), de Roque Fiori. Fonte: Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 290.

Figura 52 e 53: Pavimento tipo e fachada do edifício-sede do Montab (1976), atualmente UERGS, de Roque Fiori. Fontes: autor e Xavier/Mizoguchi: 1987, p. 301.

sintática para atingir formas inéditas um tanto aleatórias; saliente-se, sem os mesmos argumentos de exemplos como o Planetário da UFRGS, cuja configuração validava-se a partir dos requisitos de programa.

Temas comuns como edifícios de escritórios tomaram ares excepcionais, a partir deste posicionamento. Os edifícios Comendador Thadeu Nedeff (1975) e Sede do Montab (1976) – atual Sede da UERGS (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul) –, ambos de Roque Geraldo Fiori (1939), constituem dois exemplos oportunos desta atitude. No primeiro, o arquiteto propôs um prisma com secção de losango, elevado sobre plataforma horizontal, cujas faces mais extensas apresentaram uma solução particular de aberturas para o exterior: janelas verticais separadas por lâminas-brises, compondo uma superfície escalonada voltada para o ambiente hostil da avenida frontal (figs. 50 e 51). No segundo caso, o autor elevou um prisma de secção oval personalíssimo sobre um volume horizontal cerrado; base cujas paredes inclinadas, revestidas com granilha lavada marrom, remetem à forma de uma mastaba ou zigurate; e o corpo do edifício, com sua fachada estratificada por peitoris e janelas contínuas sobrepostos, foi interrompido pelo volume de perfil triangular da circulação vertical, resultando num conjunto de excessivo apelo retórico (figs. 52 e 53). Casos que atestavam a instauração, como procedimento típico de projeto, da diversificação de referenciais adotados e atitudes, ao destituir-se a primazia de modelos restritos dominantes.

## CONCLUSÃO

### **ALGUMAS RESSALVAS, OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES E REFLEXÕES FINAIS**

Os dois primeiros capítulos constituíram esforços no sentido de ressaltar o formato inicial a-histórico e universal da arquitetura moderna, nos anos vinte, e a ampliação posterior daquele modelo restritivo, satisfazendo os anseios nacionalistas próprios do período entre guerras; um período fértil em crenças ideológicas rígidas, que buscavam definir o perfil do "homem novo" e as atribuições do Estado. A Primeira Guerra havia demonstrado a fragilidade da ordem internacional e a sociedade liberal sofrera o duro golpe da revolução soviética de 1917, seguido pelo nocaute da crise internacional de 1929, sendo levada a reavaliar suas posições através da doutrina de Keynes: agora o Estado não apenas podia intervir na economia como devia fazê-lo. Como o socialismo, os regimes políticos de direita também passavam a encarar o liberalismo e o capital internacional como inimigos, num contexto no qual eram consideradas "científicas" as teorias racistas, eugenistas e elitistas que permearam o pensamento social brasileiro até o final da Segunda Guerra (D'Araújo: 2000, p. 7-8).

Entretanto, se alguns procuravam a objetividade de uma arte *construtiva* universalizada e asséptica, no primeiro pós-guerra, outros seguiam o contraponto estabelecido a partir da inspiração étnica africanista presente nos passos iniciais do cubismo, na primeira década do século XX; contraponto que teve continuidade através dos conteúdos críticos do expressionismo e da subjetividade metafísica e surrealista. No mesmo sentido, seria reducionista afirmar que a vereda nativa da arquitetura moderna brasileira, principal responsável pelo seu êxito, tenha resultado unicamente de uma permissão feita ao formato inicial das vanguardas construtivas, a partir do novo arranjo internacional estabelecido nos anos trinta, com a quebra da bolsa e emergência dos regimes totalitários.

É importante ressaltar que o conceito entranhado na modernidade brasileira, da busca de uma *origem*, teve seu nascedouro na vanguarda

paulistana dos anos vinte. Os “antropófagos” da Paulicéia identificaram-se com o primitivismo explorado na Europa a partir das Senhoritas d'Avignon; sentido que era compartilhado pelo *naïf* Rousseau e retomado através da obra de artistas como o Léger menos mecânico e mais lírico do começo da década de vinte, após um intervalo de *rappel à l'ordre*: dois artistas que se tornaram referenciais para a pintura de Tarsila, enquanto Oswald inspirava-se no tom zombeteiro de Breton. Afinal, Gropius e Klee eram os dois lados opostos e complementares da mesma Bauhaus, discernimento da razão e fruição subjetiva, ou coisa que valha.

Na arquitetura, encontrava-se no dilatamento daquele formato inicial *construtivo*, proposto pelo Le Corbusier mais reflexivo e menos restritivo após 1929, o exemplo para a experiência moderna brasileira pós-1936. As criações compreendidas entre os primeiros exercícios de Warchavchik e o projeto do MESP, apresentavam o predomínio da fusão de conceitos *funcionalistas* do tipo Bauhaus e centro-europeias, com racionalismos de teor clássico inspirados no primeiro tomo da *Œuvre Complète* e nos italianos do *Gruppo 7*. Basta olhar para a modenatura clássica das formas revestidas em travertino da ABI e do Aeroporto Santos Dumont, dos Irmãos Roberto, e da Estação de Hidroaviões de Atilio Corrêa Lima e equipe.<sup>1</sup>

É bem verdade que Lucio, de forma solitária, já demonstrava suas preocupações nativas no projeto de Monlevade (1934), em especial, quando propunha dividir os pilotis das casas geminadas com materiais locais, ao modo de Loucheur; indicava como alternativa a aplicação de tecnologias retrospectivas, como a taipa-de-barro, os forros de “tacoara”; e mencionava as capistranas como exemplo para as ruas, entre outras soluções que buscavam demonstrar uma adaptação à contingência física, econômica e cultural. Portanto, a ideia de uma arquitetura nativa também não partira somente das prescrições corbusianas para o MESP, daquele momento em que o mestre recomendara a utilização de elementos locais.

Muitos afirmarão com razão que o constructo teórico de Lucio Costa não resultava de uma identificação pura e simples com a causa nacionalista, que ele estava imbuído do teor científico da teoria do *gênio artístico* de Taine, embasada no tripé “*raça, meio físico e momento histórico*”, antes que comprometido com bandeiras ideológicas de cunho fascista. No entanto, as bases do nacionalismo estadonovista apresentavam um ponto de tangência com a teoria de Taine, por conta da crença determinista antropológica e eugenista compartilhada. Quando mencionava que a cada uma das modalidades arquitetônicas – *estática* e *dinâmica* – correspondia originariamente um “habitat natural”, submetia sua visão estética antropológica a um determinismo geográfico.

---

<sup>1</sup> O próprio Henry-Russel Hitchcock (1955, p. 31-36) ressaltava essa influência, afirmando que tanto no Aeroporto Santos Dumont, como os “blocos residenciais [Parque Guinle] de Costa”, o “*feeling*” era mais italiano que corbusiano; com o que se pode concordar plenamente somente quanto ao aeroporto.

Para defender-se de José Mariano Filho, à entrada dos anos trinta, que acusava a arquitetura moderna de internacionalização, Lucio argumentou a existência de uma “constante mesológica”. Naquele momento assinava a confissão de que considerava as pressões nacionalistas. A identidade cultural passaria a ser perseguida através da adoção de elementos e imagens semantizadas, como argumento consistente para justificar a adesão à arquitetura moderna, que apresentava-se como um “internacionalismo” distanciado dos ideais de consolidação de uma cultura nacional.<sup>2</sup> Apoiada na teoria de Lucio, a arquitetura moderna brasileira transporia os limites daquele formato inicial: recuperava elementos do passado, evocativos de sua “teoria de uma tradição”, utilizando os azulejos presentes na tradição brasileira, os treliçados de madeira, coberturas com telhas cerâmicas e outros materiais e soluções locais.

“Correndo por fora”, o formato proposto por Goodwin em *Brazil Builds* (1943) também seria decisivo para consolidar uma visão nativista, sem sombra de dúvida, na qual a arquitetura moderna procurava estabelecer analogias com sua tradição. A apresentação das arquiteturas tradicional e moderna brasileiras de modo conjunto, sugerindo uma continuidade, tratava de ressaltar os laços existentes entre passado e presente. As continuidades eram subliminares em diversos momentos; em outros explicitadas, como nos casos do Museu das Missões e do Grande Hotel de Ouro Preto. O acervo antigo apresentado nas páginas iniciais demonstrava a riqueza da experiência precedente, na qual apenas as ruínas das Missões jesuíticas representavam a região meridional do País, antecipando a assimetria existente. A riqueza plástica das igrejas e mosteiros barrocos, das sedes de engenhos e fazendas, dos casarios coloniais mineiros e baianos, de edifícios neoclássicos como o Itamarati, entre outros, confirmavam a vocação brasileira para uma arquitetura com traços “aclimatados” no sentido mais abrangente.

Mais extensa do que parece, a contribuição de Oscar Niemeyer seria decisiva para a arquitetura moderna brasileira, a partir da introdução da noção retórica de movimento tomada da *promenade architecturale* de Le Corbusier.<sup>3</sup> A casa do arquiteto na Lagoa (1942), com suas rampas simultaneamente afastando e unindo dois setores dispostos paralelamente, tornava-se o caminho promissor que fertilizaria inúmeras concepções dos arquitetos brasileiros no período; ideias nem sempre construídas, porém divulgadas internacionalmente

---

<sup>2</sup> Em “Razões da nova arquitetura” (1930), Lucio formulava uma defesa ampla da arquitetura moderna, incluindo esta questão: “além daquela aparente uniformidade [...] ainda se quer atribuir, à nova arquitetura, outro pecado: o internacionalismo.[...] Filia-se a nova arquitetura [...] às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no **Quatrocentos** [...] Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis”. (Costa: 1962, p. 37-41).

<sup>3</sup> A questão do movimento presente reforça a ideia reiterada da aproximação da arquitetura moderna brasileira ao barroco; uma questão aprofundada por Comas em *Precisões Brasileiras*, p.14-16 e 305-306.

através de revistas. A obsessiva segregação dos partidos residenciais em alas paralelas seria fruto desse resgate corbusiano, sem dúvida.

Igualmente da lavra de Niemeyer, a esquecida e pouco divulgada casa para Chico Peixoto (figs. 1 e 2), em Cataguazes (1942), seria seminal para os partidos e soluções do grupo que passava a gravitar à sua volta no período: arquitetos como Francisco Bolonha, que reutilizaria com maestria (diga-se, com muito mais) o recurso das varandas transformadas em passagens – novamente o conceito de *promenade* e movimento proveniente de Niemeyer –, conectando de forma porosa os diferentes setores da casa de campo do embaixador Accioly, em Petrópolis (1950); arranjo que Sérgio Bernardes iria propor uma versão “tech” para a casa de campo de Lota Macedo Soares na mesma região, três anos depois, associando corajosamente paredes de pedras brutas com uma cobertura metálica de treliças “zig-zag”. Um deslocamento na direção de uma expressão nativa, a partir de Niemeyer, que compunha um caminho alternativo à Lucio Costa; além do argumento bastante conhecido de sua liberdade formal, reconhecida após a experiência da Pampulha, à qual Lucio atribuiu-lhe a conexão com o gênio barroco brasileiro personificado em Aleijadinho.

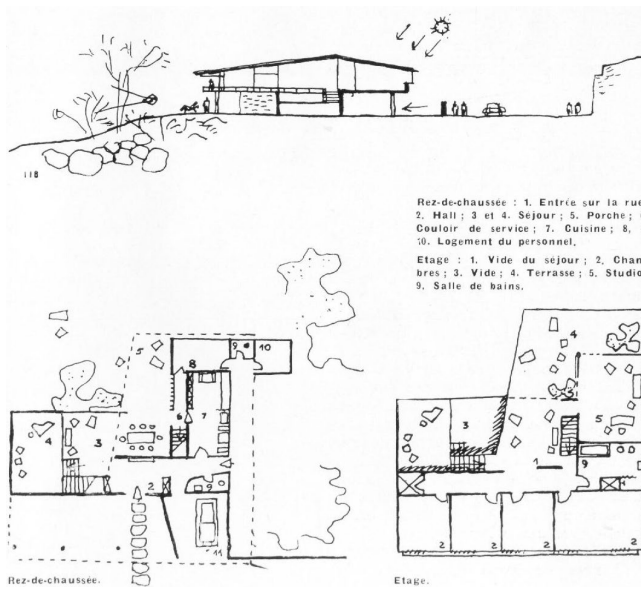
“Extroversão e sensualidade” cariocas transpostas para a arquitetura também não teriam chegado tão longe, certamente, não fosse a contribuição de um engenheiro como Emílio Baumgart, responsável pela viabilização local do modelo Dom-ino. As experiências do MESP e ABI seriam decisivas para a universalização das fachadas livres e de suas conseqüentes possibilidades, entre os integrantes da escola, através da liberdade propiciada pelas estruturas em planta-livre, com suas lajes planas balançadas perifericamente.

Consolidava-se o axioma nativista, com suas raízes imersas no nacionalismo entre guerras, como requisito essencial para uma arquitetura moderna considerada verdadeiramente brasileira. A título de proteção da soberania cultural nacional contra o imperialismo capitalista, um rebrote nacionalista sustentaria o discurso doutrinário de Vilanova Artigas, na criação de uma Escola Paulista. Porém, se a Escola Carioca teve como tônica as analogias estabelecidas através da depuração de elementos formais inseridos em arranjos modernos, no caso paulista se acentuaria um teor *construtivo*, sendo as analogias estabelecidas mais pela mecânica abstrata de funcionamento dos elementos, do que pela imitação das formas. A mítica nativa criada tornara-se a fórmula hegemônica que excluía toda a produção não identificada com seus princípios.

Surpreendente também a incapacidade francesa de discernir o “joio do trigo” na revista *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, a partir do final dos anos quarenta, enfeitada pelo exotismo brasileiro. A edição dedicada à nossa arquitetura moderna, em agosto de 1952, impressionava pela quantidade expressiva de esboços esquemáticos apresentada, muitos deles jamais construídos; e o exagerado espaço dado aos projetos de Niemeyer, alguns dos quais não faziam por merecer. Naquele momento passava a ocorrer um número crescente de



1



2



3

Figuras 1 e 2: Casa Chico Peixoto (1942), em Cataguazes, da autoria de Oscar Niemeyer. Fonte: *L'Architecture D'Aujourd'hui* n.42-43, p. 83.

Figura 3: Posto de gasolina no Clube dos Quinhentos (c.1952), de Niemeyer. Fonte: autor.

propostas inconsistentes, encobertas sob a égide de uma irrestrita liberdade formal (fig. 3). Uma autocrítica necessária para que haja consciência dos limites da experiência exemplar produzida pela Escola Carioca; e para que essa produção não siga sendo confundida como algo indistintamente relevante e exemplar, a título de um *marketing* ufanista e prejudicial.

Esse olhar retrospectivo nostálgico, sem discernimento do que é realmente significativo, segue alimentando uma carência crítica tipicamente brasileira. Criou-se um mito sobre a nossa capacidade de improviso, como uma qualidade capaz de suplantar as deficiências históricas de formação<sup>4</sup>; mito que encontra paralelo numa faceta comportamental, quando se atribui à nossa "malandragem" a capacidade para driblar a superioridade intelectual do *establishment* primeiro mundista, construída através de uma trajetória disciplinada. O que parece nos conduzir repetidamente ao artifício da transgressão de regras e prescrições, e à apologia deste comportamento. Tudo isto torna-se um tanto verdadeiro quando transposto para o âmbito da arte e da arquitetura.

#### (MÍDIA COMO INSTRUMENTO)

Impressiona a escassez de projetos e obras modernas locais divulgadas pelas revistas do centro do País, quando são "rastreadas" as publicações dedicadas à arquitetura no período; mesmo naquelas duas paulistas – Acrópole e Habitat – desalinhadas com a hegemonia carioca. Trabalhos como o Hipódromo do Cristal (1951), o Tribunal de Justiça (1953), o Tribunal de Contas (1956), a Assembleia Legislativa (1958), o Centro Evangélico (1959) ou o Auditório Araújo Vianna (1960), não receberam o destaque merecido. Reduto ideológico do casal Bardi, em seu momento inicial, a revista Habitat abriu espaço em duas edições – julho de 1956 e janeiro de 1957 – para o tema do Plano Diretor de Porto Alegre implantado em 1959.<sup>5</sup> Cinco anos mais tarde, em julho de 1962, apresentava o projeto vencedor do Concurso Nacional de Anteprojetos do Instituto Concórdia, na região metropolitana de Porto Alegre, da autoria de Miguel Pereira e João Carlos Paiva da Silva.

Do mesmo modo, na menos intelectualizada e mais pragmática Acrópole, em raras ocasiões eram apresentados trabalhos de arquitetos locais, salvo exceções como o projeto da Clínica Pinel, da autoria de Irineu Breitmann; ou o Auditório Araújo Viana, "economicamente" exposto no suplemento

---

<sup>4</sup> O próprio Niemeyer mencionava essa "virtude", em seu conhecido "Depoimento" à revista *Módulo* (1958), quando penitenciava-se: "E isso permitia certa negligência – facilitada pelo meu feitio displicente e boêmio – e fazia com que aceitasse trabalhos em demasia, executando-os às pressas, confiante na habilidade e na capacidade de **improvisação** [grifo do autor] de que me julgava possuidor".

<sup>5</sup> Intitulado "Urbanização da Praia de Belas, em Porto Alegre, RGS", o primeiro artigo apresentava as conhecidas maquetes simulando a ocupação da área no padrão "Carta de Atenas" (*Habitat* n.32, julho de 1956, págs.33-35); o segundo, "Porto Alegre constrói um perímetro de irradiação", apresentava o projeto da Avenida Primeira Perimetral (*Habitat* n.38, janeiro de 1957, p.13-17). Ambos apresentavam a autoria de Edvaldo Paiva e Carlos Fayet.



amarelo com formato vertical de meia página.<sup>6</sup> Uma pequena nota de “pé de página” divulgava o andamento dos trabalhos da sede do IAB local.<sup>7</sup> Na revista *Módulo*, criada por Oscar Niemeyer em 1956, a situação também não era diferente.

Não se pode desconsiderar que a execução da maior parte desses edifícios arrastou-se por muitos anos, prejudicando uma suposta “atualidade” necessária das propostas, por conta da sucessão de modelos formais ocorrida: quando eram concluídas as primeiras obras significativas identificadas com aquela influência mais corbusiana que *nativista*, já transcorriam os anos sessenta, com as vertentes antinômicas – ditas “internacionalizada” e “brutalista” – disputando uma nova hegemonia.

Após o afastamento dos Bardi das páginas de *Habitat* por um período, Pietro retornaria em 1958 assinando algumas críticas sobre arte. No mesmo ano, no artigo “Arquitetura brasileira”, apresentava uma crítica contundente à situação da arquitetura moderna brasileira, posicionando-se a favor do comedimento de Mies e Gropius<sup>8</sup>; o que constituía uma extensão de sua postura à favor de artistas da *vertente construtiva*, como Samson Flexor e os concretistas. Uma posição que se opunha à ideologização da arte própria do Realismo Socialista, rechaçando os conteúdos críticos daquela corrente artística. O artigo de Bardi iniciava com uma franqueza admirável:

“Os estrangeiros olham muito para a arquitetura brasileira; a maioria deles a vê através de fotografias de revistas, tendo, portanto, um conhecimento formal que pouco tem em comum com o conhecimento exato. E através das fotografias, especialmente graças à capacidade dos fotógrafos e à ajuda que os grupos de palmeiras dão às construções, tudo parece simpático, agradável e cheio de estro.”

Prosseguia criticando os edifícios projetados por Niemeyer para o IV<sup>o</sup> Centenário da Cidade de São Paulo, no Parque Ibirapuera, pela presença do que chamou de “estranhezas”, “brincadeiras” e “jogos”. Elogiava a geração de novos arquitetos brasileiros como os Irmãos Roberto, Affonso Reidy e Sérgio Bernardes; sem deixar de assinalar a obsessiva individualização perseguida a partir dos princípios de Le Corbusier, a “questão de se diferenciar, o medo de não ser suficientemente notado, a excentricidade sem a qual num país novo não há atenção alguma, e ao lado disto, o desejo de realizar nacionalisticamente, e a preocupação de fazer depressa...”. Assinalava ainda a produção “de exceção” realizada no Brasil, tanto pelo aspecto do percentual reduzido da produção proveniente de bons arquitetos, como do personalismo acusado; lembrando finalmente que: “a arquitetura de um país é vivida por uma média, não pela exceção. Não podemos afirmar que a arquitetura da Índia é

<sup>6</sup> Tratava-se do Boletim IBA, anexo ao nº305 de *Acrópole*, de abril de 1964.

<sup>7</sup> Em *Acrópole* n.292.

<sup>8</sup> Pietro Maria Bardi, “Arquitetura brasileira”, revista *Habitat* n.48, maio-junho de 1958, p.13.

aquela nova de Chandigarh".

As afirmações de Bardi traduzem a realidade. Não constitui mentira afirmar que a produção fotográfica pode selecionar os melhores ângulos, encobrindo defeitos; e efetivamente seleciona-os. Também é verdade que se assimila e institucionaliza-se o que é imposto de modo insistente; pois, afinal, como propõe o aforismo popular, "quem não é visto não é lembrado".

Bardi era muito oportuno – e provavelmente ignorado na mesma proporção – ao interceder em defesa de uma arquitetura "média"; produção cuja concisão despretensiosa qualifica o tecido urbano que dá corpo à cidade, sem "cometer monumentos" ou "heroísmos" a cada oportunidade: aqueles "gestos" grandiosos facilmente cansativos. Um conceito de arquitetura que se coloca como correto exemplo acadêmico, permitindo a saudável revalorização da arquitetura como disciplina projetual e construtiva, e redimensionando a importância do programa de necessidades como parâmetro para a garantia de resultados, entre outros aspectos. O êxito da arquitetura moderna brasileira pode ser responsabilizado pelo extenso triunfo do conceito de "exceção como regra"; da condição da arquitetura como produto de uma irrestrita liberdade formal.

Além da suspeita levantada, de que a conclusão tardia das obras tenha prejudicado o interesse sobre as mesmas e a consequente divulgação, são plausíveis outras justificativas para o isolamento da produção local fora da *mídia* impressa. Acima de tudo, há uma tendência natural nos grupos com interesses comuns – mais que afinidades regionais –, de acumular poder e influência como forma de atrair oportunidades; e isto já explica o desinteresse de centros hegemônicos em promover grupos periféricos. Como se não bastasse o fato, ainda ocorreriam aqueles conhecidos desencontros políticos e ideológicos com arquitetos do centro do País. Um conjunto significativo de profissionais egressos do curso local, nos anos iniciais, manteve-se atrelado à liderança intelectual de Graeff e Demétrio, aos quais uniram-se os veteranos Enilda Ribeiro e Nelson Souza com certo destaque hierárquico. As divergências ideológicas com os paulistas liderados por Vilanova Artigas, atingiram o merecido *status* de "ranço", de acordo com a visão deste; colhendo uma merecida antipatia dos dois centros hegemônicos.

#### (CONTENÇÃO FORMAL E ESSENCIALISMO COMO CARACTERÍSTICAS REGIONAIS)

Reiterou-se, ao longo da narrativa, que as características regionais da arquitetura tradicional contêm o entendimento para algumas configurações e soluções recorrentes da arquitetura moderna; caminho através do qual se buscou demonstrar a origem das qualidades próprias da Escola Carioca, no segundo capítulo. Do mesmo modo, a observação retrospectiva da arquitetura local revela a incidência de algumas constantes características perpetuadas na produção moderna, ainda que mal comparados, como "traços atávicos" que ressurgem. Características essenciais que justificam parte das diferenças entre a

produção moderna local e seus referenciais brasileiros; um contraste que tem como destaque o que poderia ser definido como a *contenção* e *essencialidade* próprias da arquitetura local, em contraposição à *extroversão* e *sensualidade* inerentes ao modelo carioca hegemônico.

Quando se atribui *contenção formal* à arquitetura, esta inclui tanto a contenção física dos perímetros, isentos de saliências ou reentrâncias, quanto a contenção desde o ponto de vista comportamental ou psicológico, no comedimento das formas utilizadas. No que tange à *essencialidade* proposta, há toda uma trajetória material que autoriza qualificar a cultura local de tal maneira: desde os relatos atentos de naturalistas e outros visitantes estrangeiros como John Luccock, Auguste de Saint'Hilaire e Robert Avé-Lallemant, denunciando uma sociedade desprovida de qualquer supérfluo, via de regra<sup>9</sup>; até indícios mais recentes perceptíveis na própria arquitetura, nos demais produtos materiais e hábitos da sociedade local.

Examinando o passado da arquitetura meridional brasileira, constata-se "rastros" que ajudam a explicar algumas constantes regionais ocorridas. No retrospecto da arquitetura doméstica, por exemplo, demonstra-se a escassa presença de alpendres e varandas tão comuns às casas rurais e urbanas da tradição tropical brasileira; espaços representativos de *extroversão* a partir da transposição dos perímetros contidos e do contato efetivo com o exterior através do espaço de transição. O que explica em parte a *contenção* acusada e redução da *extroversão* e porosidade características da experiência moderna brasileira consagrada.

Consensual representante de uma essência regional, a casa rural da pecuária rio-grandense foi marcada pela ausência de elementos de sombra sobre a fachada frontal, salvo raras exceções como a sede caracteristicamente *platense* da Granja Ernestina, em Uruguaiana; um exemplo fiel da tipologia de estâncias *criollas* argentinas e uruguaias genuínas, apresentando os generosos alpendres habituais daquelas, os quais parecem descender diretamente do precedente do Palácio de D. Diego Colón (1508) em Santo Domingo: casas pavilhonares com os compartimentos alinhados em *enfilade*, cujas fachadas foram usualmente guarnecidas por um longo e profundo alpendre-propileu. As sedes estancieiras do sul do Brasil, geograficamente tão próximas e com atividades semelhantes, apresentaram suas configurações habituais contrastantes com aquelas (figs. 4, 5, 6 e 7).

De modo semelhante, a experiência ancestral das Reduções Jesuíticas constituiu uma alternativa que desapareceu sem transmitir vestígios à arquitetura local: guarnecida por alpendres periféricos, a casa-padrão indígena imposta

---

<sup>9</sup> Dos diversos visitantes que registraram suas impressões sobre a região, o relato mais conhecido é do naturalista Saint-Hilaire, de 1821. Luccock foi um empresário inglês cujo olhar atento e minucioso descreveu a região em 1808, sendo publicado como *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Já o naturalista Avé-Lallemant visitou a região em 1858, cujo relato foi publicado sob o título *Viagem pela província do Rio Grande do Sul*. Muitos outros relatos de visitantes merecem ser incluídos, como do Conde D'Eu, de Arsène Isabelle e de Nicolau Dreys.

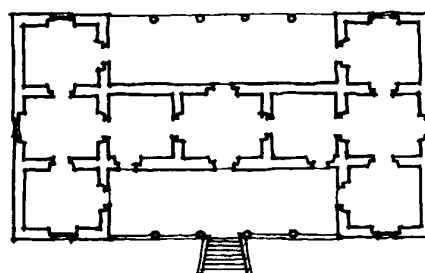
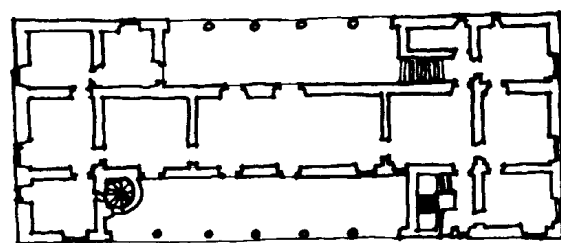
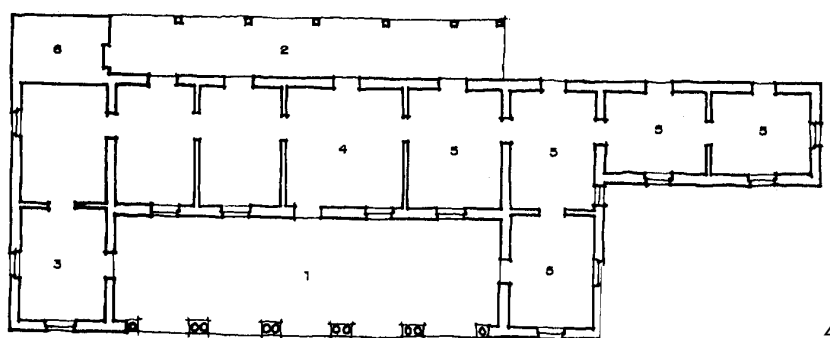


Figura 4: Planta baixa da Granja Ernestina, em Uruguai, do último quartel do século XIX; um raro exemplar de sede rural rio-grandense apresentando alpendre frontal, ao modo das sedes *criollas platenses*. Fonte: autor.

Figura 5: Planta baixa do núcleo original do palácio de D. Diego Colón (1508), em São Domingos; um precedente para as sedes rurais *criollas* espalhadas pela América espanhola, com seus alpendres e *enfilades*. Fonte: desenho do autor a partir de Carlos Moreno, *La casa y sus cosas*.

Figura 6: Planta baixa da quinta El Paraíso, nas cercanias de Cáli, na Colômbia, século XIX. Um diagrama hispano-americano universal, cuja aplicação estendeu-se às sedes *criollas* das estâncias platinas. Fonte: desenho do autor a partir de Aracy A. Amaral, *A Hispanidade em São Paulo*, p. 38.

Figura 7: Sede da estância Capelinha, em Cachoeira do Sul, começo do século XIX; tanto nas configurações concentradas como nas pavilhonares, a casa rural da pecuária rio-grandense apresentou fachadas planas. Fonte: autor.

legou parte de sua configuração à arquitetura popular urbana da América espanhola, a qual aplicou frequentes galerias cobertas sobre os passeios (fig. 8); uma concepção hispânica que não persistiu senão em raras estâncias primitivas da região missioneira junto ao rio Uruguai, sendo eliminada pela cultura luso-brasileira local.<sup>10</sup>

A casa urbana local da tradição portuguesa apresentou-se igualmente “convexa”, constituindo muros contínuos junto aos alinhamentos, isentos de reentrâncias ou saliências, salvo alguns balcões estreitos nos sobrados. Visitantes estrangeiros, durante o século XIX, registraram a ausência das ricas “rótulas” da tradição colonial brasileira na arquitetura rio-grandense. No alvorecer de Porto Alegre, na década de 1830, Arsène Isabelle descreveu a cidade apresentando muitos sobrados de construção recente, com balcões guarnecidos por gradis e “festonados” por toldos sobre arcos de metal, protegendo-os do sol do verão; balcões distantes daqueles com os muxarabis porosos do período colonial, que não resistiram ao gosto “civilizatório” da Família Real transferida para o Brasil.

Rastreando-se outros segmentos da tradição arquitetônica regional, constata-se igualmente que as construções rurais produzidas pela imigração alemã e italiana pouco dispuseram destes espaços intermediários entre exterior e interior em suas fachadas mais nobres, salvo avarandados e alpendres informais destinados às funções domésticas, ou incorporados posteriormente (fig. 9).

No período eclético, que estendeu-se por uma “*belle époque* brasileira”, ocorreram com mais frequência residências e outras edificações nas quais espaços intermediários entre interior e exterior estiveram presentes: aquelas casas com alpendres geralmente laterais voltados para o jardim, que representavam urbanidade e suburbanidade civilizadas, um lugar para se compartilhar o convívio social, estabelecer relações cordiais de vizinhança; ou a urbanidade de edifícios públicos como o antigo Correio, com seu pórtico elevado aberto para a praça da Alfândega. Uma influência das novas ideias que arejavam a região e da experiência dos arquitetos estrangeiros que começavam a exercer a profissão na cidade de modo mais intenso (fig. 10).

Tomando finalmente a abordagem técnica, verifica-se que as soluções empregadas pela produção local no período moderno convergiram para essa tendência contida: a versão brasileira da estrutura Dom-ino, viabilizada por Emílio Baumgart no MESP, aqui pouco se aplicou, à exceção dos escassos programas apropriados como os Tribunais de Justiça e de Contas. À semelhança de uma tradição de edifícios “convexos”, a estrutura coincidiu com as fachadas, seguindo o conceito das paredes portantes: a exo-estrutura colocava-se como caminho natural dessa arquitetura.

Excluídos os casos excepcionais, o que predominou na prática local foi uma arquitetura predominantemente impermeável, onde não houve margem para uma situação intermediária, espaços de transição: ou se está dentro dela, ou se

<sup>10</sup> Um raro exemplo da aplicação de galeria externa funcionando como circulação, à reminiscência do padrão missioneiro, encontrou-se na estância São Roque, em São Borja. Em Luccas, *Estâncias e Fazendas: a arquitetura da pecuária no Rio Grande do Sul*, p. 79.



8



9



10

Figura 8: Santa Cruz de la Sierra, Bolívia; os alpendres periféricos da casa-padrão missioneira transferidos para as ruas da cidade colonial hispano-americana. Fonte: Aracy A. Amaral, *A Hispanidade em São Paulo*, p. 25.

Figura 9: A casa rústica da colonização italiana (c.1900), em Colônia São Pedro, Bento Gonçalves. Fonte: autor.

Figura 10: Solar Palmeiro da Fontoura (c.1920, configuração definitiva), de Richard Wriedt, com seus balcões e alpendres. Fonte: autor.

está fora. Poderíamos entender essa arquitetura como um produto material próprio de um caráter gaúcho arraigado que ainda persiste, de sua permanente polarização entre posições contrastantes (como um diagrama complementar de luz-e-sombra), que não cede espaço para a sofisticação de graduações tonais intermediárias: *grosso modo*, os gaúchos são republicanos ou liberais, maragatos ou chimangos, trabalhistas ou sociais-democratas, “petistas” ou “antipetistas”, gremistas ou colorados, contra ou a favor e assim por diante.

#### (UM LUGAR AO SUL)

Era plausível que a arquitetura produzida no sul do País, mais provinciana e retraída, não apresentasse a mesma desenvoltura para abstrair e transgredir regras: essa fusão de sofisticação sedimentada, própria de um centro que o Rio de Janeiro foi e segue sendo, com sua vivência cosmopolita e descontração características. Patamar semelhante que São Paulo atingiria posteriormente por outros atributos, especialmente através de sua pujança econômica.

A experiência periférica ocorrida em Porto Alegre não contaria com a presença de líderes aglutinadores como Vilanova Artigas, muito menos com homens do porte de Lucio Costa, capazes de iluminar o caminho. Ao contrário, se Graeff e Demétrio exerceram uma certa liderança entre os jovens arquitetos locais naqueles anos iniciais, essa liderança funcionou mais como um freio à desmedida liberdade formal dominante; o que resultava da aproximação de ambos à doutrina do realismo socialista, que compartilhavam de modo diferenciado: Graeff acentuando a busca de uma coerência formal; e Demétrio, de coerência ética. Um posicionamento ao qual o próprio Vilanova Artigas qualificaria como “sectário”, concorrendo para acentuar a contenção característica do comportamento sulino. A arquitetura local também não pode contar com a acumulação de um conhecimento sedimentado, atingido através da disciplina acadêmica, como ocorreu com a experiência moderna uruguaia: se havia na produção local um comedimento semelhante àquela, faltava-lhe o mesmo “estofa” projetual e qualidade construtiva.

Dividida entre adotar o modelo hegemônico de modo acrítico, ou procurar um caminho próprio a partir do exemplo nativista, nos anos cinquenta, a produção moderna local enfrentou uma difícil tarefa: recuperar os escassos e pouco conhecidos frutos de uma tradição regional. Uma produção moderna que foi levada a desprezar sua herança mais vistosa – a arquitetura eclética –, por conta das prescrições ditadas por Lucio e pelos demais escritores daquela versão oficial da história da arquitetura brasileira.

O realismo socialista proposto por Graeff seguia o tom regionalista dominante, esbarrando no problema: a parte do espólio local afinada com o discurso “oficial” apresentava uma experiência tímida, incapaz de produzir inspiração no mesmo nível da visão hegemônica construída. Produto próprio de uma cultura local fundada na contenção de suas expressões e no essencialismo das necessidades materiais, que se recusava a adotar excessos livre-formistas, traduzindo uma expressão correspondente ao “gênio artístico” local, de acordo com a visão *taineriana* de Lucio.

Do mesmo modo que a formulação teórica de Lucio buscava equacionar o que ocorrera com a arquitetura moderna brasileira hegemônica, a produção contrastante ocorrida no sul do País também poderia ser explicada através daquela visão. Segundo Lucio, a concepção formal **dinâmica** desenvolvida no centro do País contradizia a herança ibérica, identificada com a concepção **estática** própria do mediterrâneo, o que ele tentou justificar da seguinte forma:

"Quanto à arquitetura colonial da América espanhola e portuguesa, cabe reconhecer que participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende fundamentalmente da corrente formal dinâmica, já que seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII." <sup>11</sup>

Uma infiltração barroca que influenciaria definitivamente as raízes culturais do Brasil-colônia, de acordo com aquelas convicções teóricas. Afinal, teria o distanciamento cronológico e geográfico da sociedade sulina tratado de isentá-la daquela influência? Explicando os fatos dessa maneira, torna-se plausível enquadrar a arquitetura local como uma produção restrita à concepção estática, na qual ocorreria "a predominância dos volumes geométricos e da continuidade dos planos de contorno definido e a consequente sensação de **densidade**, de **equilíbrio**, de **contenção**." <sup>12</sup>

A entrevista publicada na Revista do Globo, em 1958, tornava visível o desconforto de um contingente representativo dos arquitetos locais em seguir a ênfase regionalista daquela produção brasileira, com a exuberância de suas formas livres e extrovertidas. Fato que justificava-se nas condições formativas contrastantes da sociedade gaúcha, em parte, constituindo um perfil psicológico e expressão cultural correspondentes; e que complementava-se sob o argumento proveniente do sentimento local arraigado de dissidência ao centro, à postura nacionalista do Distrito Federal, nas décadas de trinta e quarenta; uma animosidade que devia ser amenizada com um gaúcho na presidência, mas logo reacendia-se com a centralização do poder por Vargas, em 1937, quando subjugou politicamente os Estados e promoveu a acintosa queima de suas bandeiras.

Enfim, a arquitetura moderna produzida em Porto Alegre não poderia constituir uma pura e simples continuidade da experiência centrista brasileira. Era natural que se apresentasse em conflito entre adesão e dissidência ao modelo nativo imposto: entre identificar-se com as vertentes hegemônicas, acatando a postura maniqueísta que legitimava a produção; ou divergir assumindo a contingência física e humana diferenciada. Estas características próprias, conjuntamente com as minguadas oportunidades geradas pela iniciativa governamental – nas quais pudessem ser aplicados arranjos, técnicas e materiais mais sofisticados –, conduziram para o acentuamento do teor

<sup>11</sup> Em "Considerações sobre arte contemporânea" (1952), Lucio Costa, op. cit. p. 212.

<sup>12</sup> Idem, p. 206.



*construtivo* da experiência moderna local. Uma alternativa que se oferecia a partir dos anos cinquenta, resultando numa produção despojada daquelas características corajosas, de apelo mais fácil, responsáveis pelo êxito da arquitetura moderna brasileira.

Aturdida sob o efeito da visão hegemônica imposta, a produção moderna local não teve a necessária consciência de suas limitações e potencialidades reais, o discernimento capaz de otimizar resultados compatíveis com o lugar – ou *meio*, de acordo com aquela teoria. Características conformadoras de um suposto “gênio artístico”, cujos méritos residiriam numa atitude avessa ao mito brasileiro construído, permissivamente criativo, buscando como alternativa uma arquitetura que valorizasse o programa, as soluções compositivas simples e precisas, a racionalidade construtiva como garantia de durabilidade e economia. Enfim, os aspectos essenciais da arquitetura como disciplina, que foram relegados ao plano secundário, via de regra, em troca da busca obstinada pelo reconhecimento, inerente à uma produção concebida como espetáculo.



O Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991), de Niemeyer: o mito das “formas-livres” e da “arquitetura de exceção” que segue entranhado no gosto brasileiro.

## BIBLIOGRAFIA:

- ÁLVAREZ, Fernando [et al.]. **Antoni Bonet Castellana (1913-1989)**. Barcelona: Col·legi d'Arquitectos de Catalunya, s/d.
- AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Ed.34/Fapesp, 1997.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1960. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANELLI, Renato. **Rino Levi. Arquitetura e cidade**. São Paulo: Romano Guerra, 2001.
- ANELLI, Renato. "Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi". **Espaço e debates**, São Paulo, n.40, 1997.
- ARAÚJO, Cláudio. "Um depoimento". **ARQTEXTO**, São Paulo, n. 0, p. 116-123, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2001.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.
- ARTIGAS, João B. Vilanova. "A Bienal como expressão da decadência burguesa". **Horizonte**, Porto Alegre, n.9, set. 1971.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARDI, Pietro Maria. "Arquitetura brasileira". **Habitat**, São Paulo, n.48, p.13, mai/jun. 1958.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília- Rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BILL, Max. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". **Architectural Review**, London, n. 694, p. 238-239, out. 1954.
- BOEIRA, Nelson. "O Rio Grande de Augusto Comte". In: DACANAL, J. H. & GONZAGA, Sergius (orgs.). **RS: Cultura & Ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- BOESIGER, Willy. **Le Corbusier**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BOHRER, Glênio Vianna. **CEASA-RS: Espaço e lugar na arquitetura e urbanismo modernos**. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 1997 (Dissertação de Mestrado em Arquitetura).
- BONDUKI, Nabil (org.). **Afonso Eduardo Reidy**. Lisboa: Editorial Blau, 2000.

- BORONAT, J. Yolanda/ Risso, Marta R. **Román Fresnedo Siri: un arquitecto uruguayo**. Montevideo: Universidad de la República, 1990.
- BOTEY, Josep Ma. **Oscar Niemeyer**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- BOZAL, Valeriano [et al.]. **História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. II**. Madrid, Visor, 1996.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo - Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CABRAL, Gilberto Flores. **Paradoxos de uma modernidade longínqua: Le Corbusier e o imaginário corbusiano - uma análise de suas interações com o Brasil**. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em História/UFRGS, 2002 (Tese de Doutorado em História)
- CAMPELO, Glauco. **O brilho da simplicidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre**. Porto Alegre: EU/Porto Alegre/Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 1998.
- CARDOSO, Luiz A. Fernandes (org.). **(Re)Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do Movimento Moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador, Universidade Federal da Bahia, s.d.
- CARTER, Peter. "Mies van der Rohe. An appreciation on the occasion, this month, of his 75th birthday", *Architectural Design*, London, fev. de 1961.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno- Guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo**. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- CINTRÃO, Rejane/ NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural - arte concreta paulista**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Protótipo e monumento: um ministério, o ministério": **Projeto**, São Paulo, n.102, pp.136-149, ago. 1987.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro". **AU: Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.26, pp.92-101, out/nov. 1989.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Mercado Central de Porto Alegre". Barcelona: **DPA n.15 DIESTE** UPC, p. 32-37, 1999.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Lucio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39: de lenda(s) e Le Corbusier". Revista virtual **Arquitextos**, n.22, mar. 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52". Revista virtual **Arquitextos** n.10, mar. 2001.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer". Revista virtual **Arquitextos**, texto especial n.11, set. 2000.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. "O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, 1938/40". **ARQTEXTOS**, Porto Alegre, n.2, pp.18-31, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos**. Paris: Universidade de Paris 8, 2002 (Tese de Doutorado em Arquitetura)
- COMAS, Carlos E. Dias/ CANEZ, Anna Paula. "El Hipódromo de Cristal". **ELARQA**, Montevideo, n.33, pp.50-59, fev. 2000.
- CONDE, Luiz Paulo/ ALMADA, Mauro. **Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- CONDURU, Roberto. **Vital Brazil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CORBUSIER, Le. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CORBUSIER, Le. **Planejamento Urbano**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

- CORBUSIER, Le et Jeanneret, PIERRE. **Œuvre complète, 1910-1929**. Zurich: Éditions d'architecture, 1929.
- CORBUSIER, Le et Jeanneret, PIERRE. **Œuvre complète, 1929-1934**. Zurich: Éditions d'architecture, 1935.
- CORBUSIER, Le et Jeanneret, PIERRE. **Œuvre complète, 1934-1938**. Zurich: Éditions d'architecture, 1939.
- CORBUSIER, Le. **Œuvre complète, 1938-1946**. Zurich: Éditions d'architecture, 1946.
- CORBUSIER, Le. **Œuvre complète, 1946-1952**. Zurich: Girsberger, 1953.
- CORBUSIER, Le. **Œuvre complète, 1952-1957**. Zurich: Girsberger, 1957.
- CORBUSIER, Le. **Œuvre complète, 1957-1965**. Zurich: Girsberger, 1966.
- COSTA, Lucio. **Lúcio Costa - Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lucio. **Lúcio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de estudantes universitários de arquitetura, 1962.
- COSTA, Lucio. "Entrevista", **Revista Pampulha**, Belo Horizonte, n.1, nov./dez. 1979.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro, 1999.
- CURTIS, Júlio N. B. de Curtis. "Roteiro - Remanescentes da arquitetura que personalizou o passado de Porto Alegre". Porto Alegre: Sec. Municipal de Cultura, 1991.
- CURTIS, Júlio N. B. de Curtis. **Vivências com a arquitetura tradicional do Brasil**. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2003.
- CURTIS, William J. R. **Modern Architecture since 1900**. Londres: Phaidon, 1996.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DIESTE, Eladio. **Eladio Dieste 1943-1996**. Sevilla-Montevideo, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1996.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "La aurora moderna". **AV Monografias**, Madrid, n.81-82, pp.8-15, ene-abr. 2000.
- FERRAZ, Geraldo. "Ludwig Mies van der Rohe". **Habitat**, São Paulo, set/out. 1959, p. 16.
- FILGUEIRAS LIMA, João. "Centro Administrativo da Bahia". **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 57, fev. 1980, p. 79.
- FIORI, Renato Holmer. **Arquitetura moderna e ensino de arquitetura: Os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951**. Porto Alegre: PUCRS, 1992 (Dissertação de Mestrado em História).
- FOLLE-CHAVANNES, Eduardo (coord. Geral) **Maurício Cravotto**. Montevideo: Dos Puntos, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. **Le Corbusier**. Paris: Hazan, 1997.
- FROTA, José Artur D'Aló. **El vuelo del fénix. La aventura de una idea**. Barcelona: ETSAB, 1997 (Tese de doutorado em arquitetura).
- FROTA, José Artur D'Aló. "A permanência do transitório". **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.0, 2000, págs.13-21.
- GAETA, Julio C./ FOLLE, Eduardo. **Guia Centro- Montevideo (tomo 2)**. Montevideo: Dos Puntos, 1995.
- GAETA, Julio C./ FOLLE, Eduardo. **Guia Centro- Montevideo (tomo 3)**. Montevideo: Dos Puntos, 1996.
- GAETA, Julio C./ FOLLE, Eduardo. **Guia Pocitos/Punta Carretas- Montevideo (tomo 5)**. Montevideo: Dos Puntos, 1997.

- GAETA, Julio C./ FOLLE, Eduardo. **Guia Carrasco/Punta Gorda- Montevideo (tomo 6)**. Montevideo: Dos Puntos, 1999.
- GAETA, Julio C./ FOLLE, Eduardo. "Entrevista a Eladio Dieste". **Revista ELARQA** nº 15, setembro de 1995, págs.14-15.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds*. New York: MoMA, 1943.
- GONSALES, Célia Helena Castro. **Racionalidade e contingência na arquitetura de Rino Levi. Uma leitura desde o lugar**. Barcelona: ETSAB, 1999 (Tese de doutorado em arquitetura).
- GOMES, Angela de Castro. **Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- GRAEFF, Edgar [et al.]. **Arquitetura contemporânea no Brasil**, Rio de Janeiro: Gertum Carneiro, 1947.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GROPIUS, Walter. "Um vigoroso movimento". **Architectural Review**, London, n.694, pp.236-237, out. 1954.
- GUISADO, Jesús María Aparicio. **El muro**. Buenos Aires: CP67, 200-.
- HARRIS, Elizabeth. **Le Corbusier: Riscos Brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.
- HILBERSEIMER, Ludwig. **La arquitectura de la gran ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- HITCHCOCK, Henry Russell. **Functional Architecture**. Nürnberg: Taschen, 1990.
- HITCHCOCK, Henry Russell. **Latin American Architecture since 1945**. New York: Museum of Modern Art, 1955.
- ISABELLE, Arsène. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1983.
- KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KIEFER, Flávio/MAGLIA, Viviane Villas Boas. "Refinaria Alberto Pasqualini - entrevista com os autores". **Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis**, Porto Alegre, n.2, p. 95-141, 2000.
- KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova. Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro**. São Paulo: Romano Guerra/USP, 2003.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- LEMOES, Carlos A.C. "Edifícios residenciais em São Paulo: da sobriedade à personalização". **Projeto**, São Paulo, n.133, 1990.
- LETHÄUSER, Gabriele/GÖSSEL, Peter. **Arquitectura no século XX**. Nürnberg: Taschen, 1996.
- LIMA, Yone S. de. **A ilustração na produção literária. São Paulo - década de vinte**. São Paulo: IEB, 1985.
- LOUREIRO DA SILVA, José [et al.]. **Um plano de urbanização**. Porto Alegre: Globo, 1943.
- LOVE, Joseph L. **O regionalismo Gaúcho**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LUCCAS, Luís Henrique Haas. "Arquitetura moderna em Porto Alegre: uma história recente". **Revista ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 0, pp.22-30, 2000.
- LUCCAS, Luís Henrique Haas, **Estâncias e Fazendas: Arquitetura da Pecuária no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1997 (Dissertação de Mestrado em Arquitetura).
- MACCOY, Esther. **Case Study Houses, 1945-1962**. Santa Monica: Hennessey+Ingalls, 1977.
- MACHADO, Nara Helena Naumann. **Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)**. Porto Alegre: PUC/RS, 1998 (Tese de doutorado em História do Brasil).
- MAHFUZ, Andréia Machado. **Dois palácios e uma praça: a inserção do Palácio da Justiça e do Palácio Farroupilha na Praça da Matriz em Porto Alegre**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1996 (Dissertação de Mestrado em Arquitetura).
- Manual do Engenheiro- Globo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1955.
- MARCHÁN FIZ, Simón. **Contaminaciones figurativas**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

- MARTÍ, Carles. "Abstracción en arquitectura: una definición". Barcelona: **DPA n.16 Abstracción** UPC, pp.6-9, jun. 2000.
- MARTINS, Lineu. "Muito edifício, pouca arquitetura". **Revista do Globo**, Porto Alegre, n.711, pp.46-51, 8/21 mar. 1958.
- MINDLIN, Henrique. **Modern architecture in Brazil**. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.
- MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MONTEZUMA, Roberto (org.) **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: UFPE, 2002.
- NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". **Módulo**, Rio de Janeiro, n.9, pp.3-6, fev. 1958.
- OLIVEIRA, Clóvis Silveira de. **Porto Alegre, a cidade e sua formação**. Porto Alegre: Metrópole, 1993.
- OLIVEIRA, Rogério de Castro. "As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936". **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.2, pp.152-167, 2002.
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. **Depois do Cubismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- PEIXOTO, Marta Silveira. **Sistemas de proteção de fachadas na Escola Carioca: de 1935 a 1955**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1995 (Dissertação de Mestrado em Arquitetura).
- PEREIRA, Cláudio Calovi. **Os Irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro 36-54**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1995 (Dissertação de Mestrado em Arquitetura).
- PÉREZ CARREÑO, Francisca. "Arte e Ilusión", in BOZAL, Valeriano [et al.]. **História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. II**. Madrid, Visor, 1996.
- PÉREZ OYARZUN, Fernando. **Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos**. Santiago: Editorial Arq., 1987.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- PIETA, Marilene Burtet. **A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1995.
- PILAGALLO, Oscar. **A história do Brasil no século 20 (1940-1960)**. São Paulo: Publifolha, 2003.
- PIÑÓN, Helio. **Curso básico de proyectos**. Barcelona: Edicions UPC, 1998.
- PIÑÓN, Helio. **El sentido de la arquitectura moderna**. Barcelona: Edicions UPC, 1997.
- PIÑÓN, Helio. **Miradas intensivas**. Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- PIÑÓN, Helio. **Reflexión histórica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- PIÑÓN, Helio. "Arte abstracto y arquitectura moderna". Barcelona: **DPA n.16 Abstracción** UPC, pp.10-23, jun. 2000.
- PORTO ALEGRE - **Plano Diretor 1954-1964**. Porto Alegre: Ed. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1964.
- PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas-São Paulo: Pontes-Unicamp, 1998.
- QUEZADO DECKKER, Zilah. **Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil**. London, Spon Press, 2001.
- RIBEIRO, Demétrio. "La influencia uruguaya en la formación de los arquitectos riograndenses". **ELARQA**, Montevideo, n.33, p. 6-11, feb. 2000.
- RIOPARDENSE DE MACEDO, Francisco. **Porto Alegre, origem e crescimento**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1999.
- RODRÍGUEZ, Carme/ TORRES, Jorge. **Grup R**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- ROGERS, Ernesto Nathan. "Pretextos para uma crítica não formalista". **Casabella**, Milano, n.200, pp.1-3, fev/mar. 1954.
- ROWE, Colin/ KOETTER, Fred. **Ciudad Collage**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- ROWE, Colin. **Manierismo y Arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- SAIA, Luís. "Mies van der Rohe", **Habitat**, São Paulo, n.22, pp.1-2, mai/jun. 1955.

- SANTOS, Alice Cristina Koepp dos, "O Centro Evangélico de Porto Alegre e a sua concepção moderna". Monografia para "Pensamento Arquitetônico Contemporâneo I", PROPAR, 2000.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos [et al.]. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.
- SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- SANVITO, Maria Luiza Adams. "As questões compositivas e o ideário do Brutalismo Paulista". **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 2, p. 98-107, 2001.
- SCARINCI, Carlos. "A gravura contemporânea no Rio Grande do Sul - I (1900 a 1960)". Porto Alegre: Sec. de Desporto e Turismo/Depto. de Cultura/MARGS, 1980.
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. "Obras fundamentais da arquitetura moderna em Santa Maria". **Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis**, Porto Alegre, n.3, pp.163-172, 2001.
- SCULLY Jr. Vincent. **Arquitetura moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil (1900-1990)**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole** – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos vinte. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SILVA, Elvan. "Porto Alegre: considerações sobre a produção da paisagem urbana" (in) PANIZZI, Wraná M./ROVATTI, João F. (orgs). **Estudos Urbanos - Porto Alegre e seu planejamento**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1993.
- SILVA, Elvan. "A vanguarda incômoda: a resistência ao moderno na arquitetura brasileira". **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.2, pp.88-97, 2002.
- SINGER, Paul. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana**. São Paulo: Nacional, 1977.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. **Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- SOSTRES, José María. **Opiniones sobre Arquitectura**. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Madrid, 1983.
- SOUZA, Nelson. "Arquitetura Moderna". In: WEIMER, Günter (org.). **A arquitetura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- SPALDING, Walter. **Pequena história de Porto Alegre**. Porto Alegre: Sulina, 1967.
- STRÖHER, Eneida Rippol. **A habitação coletiva na obra do arquiteto Emil Bered, na década de 50, em Porto Alegre**. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1997 (Dissertação de mestrado em arquitetura).
- STRÖHER, Eneida Rippol. "Emil Bered: seis edifícios". **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.0, pp.61-73, 2000.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEIXEIRA DE BARROS, Regina. **Antônio Maluf - arte concreta paulista**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- TOGNON, Marcos. **Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VALOR, Jaume. "Arquitectura abstracta?". Barcelona: **DPA n.16 Abstracción UPC**, pp.44-49, jun. 2000.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Dacosta**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.
- WEIMER, Günter. **A arquitetura erudita da imigração alemã**. Porto Alegre: EST Edições, 2004.
- WEIMER, Günter. **A vida cultural e a arquitetura na República Velha rio-grandense 1889-1930**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- XAVIER, Alberto/MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. São Paulo: Pini, 1987.
- XAVIER, Alberto [et al.]. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

- XAVIER, Alberto [et al.]. **Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: Pini, 1991.
- XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração- arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: IMS, 1983.
- ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha**. Porto Alegre-São Paulo: PROPAR/UFRGS, 2000 (Dissertação de Mestrado em Arquitetura).
- ZEIN, Ruth Verde. "Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser". **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n.2, p. 32-57, 2002.
- ZEVI, Bruno. **Terragni**. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- ZEVI, Bruno. "A moda lecorbusiana no Brasil", **Cronache di architettura**, Bari, v.1, pp.198-201, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. **Roteiro de uma literatura singular**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

**PERIÓDICOS** (artigos pesquisados sem autoria divulgada, artigos mencionados e fontes de ilustração)

- Acrópole** n.265, nov. 1960. "Fábrica Olivetti em Guarulhos", de Marco Zanuso, pp.5-9.
- Acrópole** n.281, mar/abr. 1962. Casa no Jardim Guedala, de Carlos Bratke, p.184; edifício de apartamentos em Higienópolis, de David Libeskind; edifício-sede Peugeot, de Aflalo, Croce, Gasperini e Suarez, pp.145-152; e Ginásio em Guarulhos, de Artigas e Cascaldi, pp.156-157.
- Acrópole** n.292, mar. 1963. Nota sobre a construção do edifício-sede do IAB/RS.
- Acrópole** n.305, abr. 1964. Boletim anexo do IBA: Auditório Araújo Viana.
- Architectural Forum**, nov. 1947. Edição temática sobre o Brasil, pp.65-112.
- L'Architecture D'Aujourd'hui** n.13-14, set. 1947. Edição especial sobre o Brasil; diversos artigos.
- L'Architecture D'Aujourd'hui** n.18-19, jul. 1948. "Habitations individuelles au Brésil", pp.72-82.
- L'Architecture D'Aujourd'hui** nº42-43, ago. 1952. Edição especial sobre o Brasil; diversos artigos.
- Arquitetura e Urbanismo** n.2, mar/abr. 1937. "O Palácio da Imprensa", sobre a ABI dos Irmãos Roberto, pp.64-72.
- Arquitetura e Urbanismo** n.6, nov/dez. 1937. "Anteprojeto da estação central do Aeroporto Santos Dumont", pp.298-301.
- Arquitetura e Urbanismo** nº3, mai/jun 1938. Barco-restaurante argentino Pampa para a Exposição de Paris de 1937, projetado por Armando D'ans, p.216.
- Arquitetura e Urbanismo** n.6, nov/dez. 1938. "Estação de hidroavião do Aeroporto Santos Dumont", pp.286-296.
- Arquitetura e Urbanismo** n.3, mai/jun. 1939. "O Pavilhão brasileiro na Feira Mundial de New York", pp.471-480.
- Arquitetura e Urbanismo** n.5-6, set/dez. 1940. "O edifício da ABI", pp.261-278.
- ESPAÇO-Arquitetura** n.1, nov/dez. 1958?. Projeto do Palácio da Justiça, pp.4-9.
- ESPAÇO-Arquitetura** n.2, 1959?. Palácio Legislativo, pp.2-11; Hospital Fêmina, pp.20-25; Cidade Universitária, pp.29-36.
- Habitat** n.29, abr. 1956, pp.38-55. Geraldo Ferraz, "Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil": Affonso Eduardo Reidy. Projeto da UFRGS.
- Habitat** n.32, jul. 1956, pp.33-35. Edvaldo Paiva e Carlos Fayet: "Urbanização da Praia de Belas, em Porto Alegre, RGS".
- Habitat** n.38, jan. 1957, pp.13-17. Edvaldo Paiva e Carlos Fayet: "Porto Alegre constrói um perímetro de irradiação".
- Habitat** n.68, jun. 1962, pp.1-7. "Concurso Nacional de ante-projetos do Instituto Concórdia". Projeto vencedor de Miguel<sup>a</sup> Pereira e João C. Paiva da Silva.



**Módulo** (Porto Alegre) n.2, set. 1952. Escola de enxaimel, de Carlos Fayet, p.19.

**Pampulha** n.1, nov./dez. 1979. "Entrevista" com Lucio Costa.

**Projeto** n.50, abr. 1983, pp.82-87. Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul.

**Projeto** n.138, março de 1991. Apresentação do projeto vencedor do Concurso para o Pavilhão brasileiro na Feira de Sevilha.

**Projeto** n.109, pp.92-94: "Fragmentos de um discurso complexo. Depoimento de Vilanova Artigas a Lena Coelho Santos"; pp.95-102: "As posições dos anos 50. Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral".

## **MICROFILMES E CÓPIAS** (Arquivo Público Municipal de Porto Alegre)

Casa Edevaldo Paiva, projeto de Edgar Graeff, 1948

Rua Otávio Correia nº48

Microfilme 149, processo 11740/48

Edifício Santa Terezinha, projeto de Carlos Alberto Holanda de Mendonça, 1950

Avenida Salgado Filho nº215

Microfilme 211, processo 510/50

Casa Casado D'Azevedo, projeto Carlos Alberto H. de Mendonça, 1950

Rua Comendador Caminha nº60

Microfilme 222, processo 30401/51

Residência Vitor Graeff, projeto de Edgar Graeff, 1951

Rua Cônego Vianna nº240

Microfilme 224, processo 34819/51

Hospital Fêmeina, projeto de Irineu Breitmann, Paulo R. Levacov e Pedro Gus, 1955

Rua Mostardeiro nº17

Microfilme 314, processo 565/56

Edifício do GBOEX, projeto de Luiz G. Miranda, Hugo Kunz e Marcelo Schmitt, 1965

Avenida Ganzo nº525

Cópias heliográficas do Arquivo

Fábrica Matarazzo, construção dos engenheiros Ernesto Woebcke e Ary Pavão; desenho de A. Olinto, 1952.

Avenida Assis Brasil nº3350

Microfilme 239, processo 21045/52

Microfilme 264, processo 28547/53

Edifício Santa Tecla, projeto inicial de Edgar Guimarães do Valle, 1953.

Praça Dom Feliciano nº126

Microfilme 258, processo 16046/53

Cópias na SMOV, proc. 001 038214/64 4000 anexo ao proc. 002 258075 00 6 000

Edifício Jaguaribe: projeto de Fernando Corona e Luiz Fernando Corona, 1951

Avenida Salgado Filho nº135

Cópias na SMOV, processo 001 00965/53 7000 anexo a 002 253654 00 4 000

Edifício Ouro Verde, projeto de Mauro Guedes de Oliveira, 1958.

Rua Duque de Caxias nº1045

Cópias na SMOV, processo 001 018002/64 1 000; processo 001 021531/54 4 000

Clube Mil e Uma Noites: projeto de Léo Lubianca.

Avenida Guaíba entre nº4330 e nº4530

Microfilme 156, processo 32611/48

Edifício Guaspari: projeto de Fernando Corona, 1936  
Avenida Borges de Medeiros nº262  
Microfilme 197, processo 001 018405 36 3 000

Casa do Pequenino - Instituto Espírita Dias da Cruz, projeto de Carlos Alberto de Holanda Mendonça, 1947.  
Avenida Ipiranga esquina João Pessoa  
Microfilme 197, processo 14898/50

Palácio do Comércio, projeto de José Lutzenberguer, 1937  
Largo Cairú  
Microfilme 197

Edifício Santa Rosa, projeto de Fernando Corona, 1938  
Rua Dr. Flores 472  
Microfilme 197

Casa Dante Campana, projeto de Carlos Alberto de Holanda Mendonça, 1950  
Rua Corte Real esquina Felipe de Oliveira  
Microfilme 211, processo 9818/51

Edifício Paglioli: projeto de Irmãos Irace, 1950  
Avenida Independência nº636/640  
Microfilme 206, processo 001 025679 50 3 000

Edifício José Pilla, projeto de Warchawski e Moacir Moojen Marques, 1957  
Avenida Independência nº720  
Microfilme 354/2/115, processo 001 057507 57 0 000

Edifício Teruszkin, projeto de Paulo Levacov e equipe, 1959  
Avenida Otávio Rocha nº115  
Processo 001 001636 69 3 000  
SMOV 001 001664 68 9 000

Residência Oscar Hewinen, de Fernando Corona, 1934  
Rua Santo Inácio  
Microfilme: 59, processo 6715/34

Banco do Brasil, construção de Azevedo Moura e Gertum, 1956  
Rua Uruguai nº185  
Processo 002 083316 71 0 000

Fábrica AJ Renner, ampliação, 1934  
Rua Frederico Mentz esq. Rua Stock  
Microfilme 59, processo 5835/34

Edifício Progresso, Mello Pedreira, 1957  
Rua Uruguai nº292  
Microfilme 354, processo 57109/57

Edifício Salomão Ioschpe, Léo Grossman, 1955 (1957)  
Rua José do Patrocínio esquina República  
Microfilme 354, processo 59072

Edifício Residencial, Edgar Graeff, 1950  
Rua Álvaro Alvim com fundos para Lucas de Oliveira  
Microfilme 206, processo 33778/50

**DEPOIMENTOS AO AUTOR**

Arquiteto Antônio de Pádua Hagel, em 06/06/2003

Arquiteto Carlos Maximiliano Fayet, em 21/05/2003.

Arquiteto Cyrillo Severo Crestani, em 01/10/2003.

Arquiteto Demétrio Ribeiro, em 10/06/2003.

Arquiteto Emil Achutti Bered, em agosto de 1999.

Arquiteto Irineu Breitmann, em 23/01/2001.

Arquiteto Jaime Luna dos Santos, em outubro de 1999.

Engº Jaime Jonson, Depto. de Obras do Hospital Sanatório Partenon, em 27/05/2002.

Arquiteto Júlio Nicolau de Barros Curtis, em 19/10/2001.

Arquiteto Lincoln Ganzo de Castro, em junho de 2003.

Arquiteto Marcos David Heckman, em 22/01/2003.

Arquiteto Oscar Niemeyer, em julho de 1995.

Arquiteto Paulo Roberto Almeida, em 30/04/2003.

Arquiteto Plínio de Oliveira Almeida, em 26/01/2001.